GAUDÍ'DEN LE CORBUSIER'YE
ARI KOVANI METAFORU

Juan Antonio Ramírez

DOST

Gaudí'den Le Corbusier'ye

ARI KOVANI METAFORU

Juan Antonio Ramírez

DOST

ISBN 978-975-298-298-7

La metáfora de la colmena
de Gaudí a Le Corbusier
Juan Antonio Ramírez

Birinci Baskı, Nisan 2007, Ankara

Ispanyolcadan çeviren, Ayfer Teker Garcia

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB
Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti., Ankara
Mithatpaşa Caddesi 62/4 Yenişehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Lucio Ramirez de la Morena'nın (1909-1988) *anısına*
ve Antonio Bonet Correa'ya şükranlarımla...

Arıların balmumundan yaptıkları hücrelerin yapıları göz önüne alındığında mimarların yeteneklerini geçebilecekleri düşünülür. Ancak en deneyimli arıdan en kötü mimarı ayırt edecek olan, mimarın hücreleri arı kovanını inşa etmeden önce kafasında biçimlendirmesidir.

Karl Marx, F. Mitterrand'ın *L'Abeille et l'Architecte* (1978) isimli kitabındaki giriş bölümünde yer alan atıftan alıntıdır.

...Eğer arılar, her şeye kâdir gecede o gizemli parlaklık spiralini henüz bize ifşa etmemiş olsalardı, onların, bize uzak görünen ama büyük tutkularımıza ve gururlu kaderimize de bir o kadar yakın olan mütevazı alışkanlıkları ve küçük uğraşlarıyla ilgili çalışmalar için harcanan zamana üzülmemek elde olmazdı.

Maurice Maeterlinck, *Arıların Yaşamı*, XVII, s. 207

1
RÜSTİK ARI KOVANI, AKILCI ARI KOVANI



Özyaşamöyküsel Önsöz (Ocak 1998'de yazılmıştır)

Bu, son derece mütevazı ve kısa bir kitap ama sunduğu yeniliğin de bilincindeyim: Şu ana kadar hiçbir yerde ve hiç kimsenin üzerinde durduğunu sanmadığım bir konuyu incelemeye çalışıyorum. Bu durum göz önüne alındığında, varsayılan ortak kültürel değerlerden yola çıkarak beni sempatiyle izleyecek ve bana ortak olacak okuyucularla karşılaşmayı bekleyemem ve bu yüzden de "akademik şiddet"e maruz kalmamak için bu bedeli ödemeye çalışıyorum. Bu ve (burada açıklamayı uygun görmediğim) diğer nedenlerden dolayı bana tuhaf gelen böyle bir çalışmayı nasıl gerçekleştirdiğimi anlatma ihtiyacı hissediyorum. Önce özyaşamöyküsel bir girişle başlayacağım. Ama uyarıyorum: Okuyucu dostum, eğer bilimsel yapıtlarda kişisel konuların asla yer almaması gerektiğini düşünüyorsan, bu sayfaları okumamanı ve doğruca diğer başlığa geçmeni öneririm.

Benim durumum, sanat tarihçileri arasında pek de sık rastlanan bir durum değildir; çocukluğunu benim yaptığım gibi arı kovanlarının arasında geçiren meslektaşlarımın olabileceğini düşünemiyorum. Babam, Lucio Ramırez de la Morena (1909-1988), 1936-1939 yılları arasında yaşanan İspanya Iç Savaşı henüz bittiğinde, kendi kendine arıcılık öğrenmişti. Belki de daha öncesinde öğrenmişti: Bir aile söylencesine göre (bal ve arılardan hiçbir zaman hoşlanmamış olan annem tersini söylese de), savaştaki rakip taraflardan birinin hapishanesindeyken, arıcılıkla ilgili eski bir kitap şans eseri eline geçmiş. Bu kitap ya Layens ve Bonnier'nin ya da Langstroth-Dadant'ın (bu kitaplardan ve diğerlerinden daha sonra söz edeceğim) kitabı olabilir. Nasıl olduysa, amansız zenginlik düşüne (sütünü satmaya götürürken yolda süt testisini düşürüp kıran sütçü kadının zenginlik düşlerinin de yerde akan sütle birlikte yok olup gitmesi misali) kendini kaptırarak seyyar ya da akılcı arıcılığa kendine adadı ve bundan sonra da asla eski kişiliğine kavuşamadı.

Kardeşlerimin ve benim babamdan duyduğumuz fikir son derece basitti: Her arı kovanı, yılda en az bir kez, bahar geldiğinde yeni bir koloni üretir ve bu

bazen birden çok olabilir, öyle ki, eğer onları yakalayıp modern arı kovanlarının içine yerleştirebilirsek, arı kovanlarının miktarını her yıl en az ikiye katlayabileceğimizi ve ileri yöntemleri kullanarak, özellikle arı kovanlarını bahar aylarında çiçeklerin açtığı yerlere yakın bölgelere, yaz aylarında ise dağlık bölgelere yerleştirerek, gözle görülür bir biçimde ürün kapasitesini artırmamızın mümkün olabileceğini bize söylerdi. Babama göre, aslında, ideal olanı, arı kovanlarını güney ya da batı sahillerindeki bostanlarda (örneğin Alicante'deki o ünlü "ilkbahar evleri"nde) kış uykusuna yatırmaktı.

Lucio Ramírez de la Morena parasal sıkıntılarının sona ermesinin an meselesi olduğuna inanmaktaydı: "İki yıl sonra..." derdi hep. Bazen, kötümser olduğu anlarda ise, "Bundan dört yıl sonra..." derdi. Ne zaman bu mühletin sonuna gelinse (aslında hiç de aşırı değildi ama biz yakınlarına sanki sonsuza dek sürecekmiş gibi gelirdi), kalıcı bir refaha kavuşacağımıza inanırdı. Büyük bir şirketi yönetmeyi, kamyonlarla balını vadilerden dağlara, dağlardan Akdeniz'in çiçekli ovalarına taşımayı hayal ederdi. Aslında, eski anılarını canlandırmayı amaçlıyordu, çünkü babam bir keresinde –tuhaf bir endüstri ve ekonomi macerası sayesinde– birden zengin olmuştu. Bugün bu bana o kadar inanılmaz geliyor ki elimde bu olayın tarihsel gerçekliğini kanıtlayan belgeler olmasaydı bundan söz etmezdim bile.

Olay, kırklı yılların sonlarında, otarşinin egemen olduğu dönemde geçmektedir. Ispanya'da ümitsiz ve hayalperest insanlar çoğalmakta ve bu bağlamda birazdan anlatacağım arıcılık fantezisi birçoklarınca akla yakın bulunmaktaydı: Siz SANA'ya (Lucio Ramírez tarafından kurulan Ulusal Arıcılık Hizmetleri Idaresi) arı kovanı almak için belli bir miktarda para veriyorsunuz; arı kovanı da size beher yılda o oranda bal ya da onun karşılığı olan nakit para veriyor. Bunlar, babamın bir şekilde gerçekten elde edip işletmeye açması gereken sanal arı kovanlarıydı (para girişini sağlayan). Dönemin yatırımcı şirketlerinin ya da bankalarının sunduğundan çok daha fazla gelir vaat ettiği için, arı kovanı "satışları" yağmur gibiydi ve babamın hesabı bir gecede kabardı.

Onun yerinde başka bir insan olsaydı, edindiği paralarla çoktan Rio de Janeiro'nun yolunu tutardı, ama o böyle yapmadı. Lucio Ramírez "arıcılık ütopyası"na kendisini gerçekten inandırmıştı ve olup bitenleri anlamadan, birkaç yıl içinde tamamen iflas edişinin nedenlerini kötü şansına ve hava koşullarına (hesapta olmayan kazalar, rüzgârın çok olduğu ya da çiçeklerin az olduğu yıl) bağlayarak yaşamının geri kalan günlerini geçirdi. Mucize eseri onu hapse atmadılar: Belki hapishanelere daha fazla tutuklu sığmamasından (savaş sonrası baskılar etkisini sürdürmekteydi), belki de (içten içe) yatırımcıların ona acımasından, çünkü bu sıradışı arıcının beş çocuğu ortada kalmıştı (gelecek on

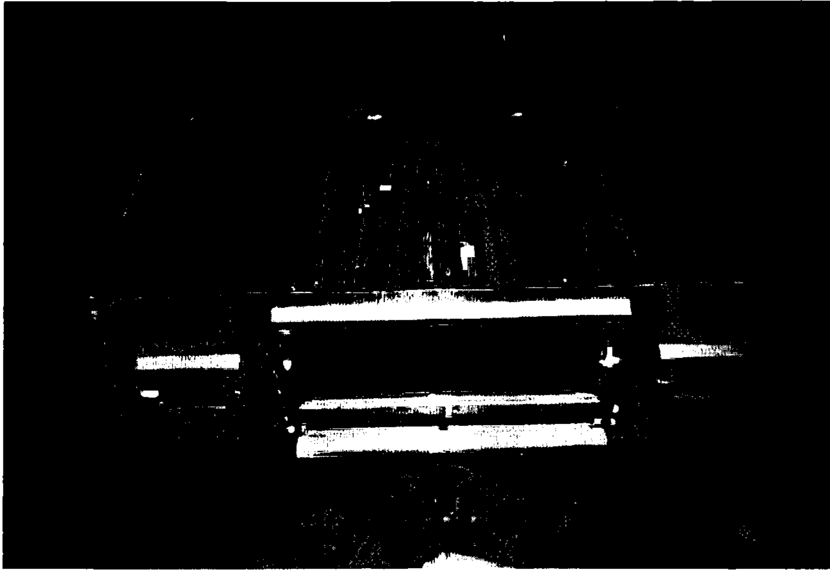
yıl içinde bu rakam ikiye katlanacaktı); öte yandan, bence, o arı kovanı satın alıcılarının safdilli hırsı, onları kapkaç kurbanlarıyla akraba yapmıştı. Bütün bu olanlarda öyle eni konu bir "suçlu" olduğuna açıkçası inanmıyorum.

Ama yurtdışından ateş pahasına satın aldığı birçok kamyon ve kamyonetine, (yalnızca yabani çiçekler yetişen) kırsal çiflik arazilerine ve arı kovanlarına el konmuştu. Tüm bu arı kovanları seyyar tipliydi ve yeniydi, çünkü geçici refah dönemi sırasındaki uğraşlarından biri de kasaba ve dağ köylerindeki rüstik arı kovanlarını alıp onları akılcı arı kovanlarına dönüştürmekti. Yalnızca bu nedenden dolayı ailesiyle birlikte bir dönem Málaga'da (ben de o dönemlerde o güzel kentte dünyaya gelmişim) kalmıştı. Bu yeni arı kovanlarının çoğunluğu, birçok karton parçası ve çekmeceleri üst üste koymaya olanak tanıyan Root'muş. Hepsi beyaza boyanmış, numaralandırılmış ve üzerlerine "SANA" harflerinin okunduğu işaretler konmuştu.

Şirketin iflasından sonra, o arı kovanları birkaç kez el değiştirerek her yere dağıldı ve Arı Kovanının Ruhu *(1973) filmini çekerken kullanılan, üzerinde "sana" yazılı olanları, Victor Erice'nin film setine varabilmek için kimbilir ne yol kat etti. Seyyar arıcılığın, Ispanya'daki Iç Savaş sonrası dönemde yayılmasında babamın o girişimci, tuhaf macerasının katkısı olduğuna hiç kuşkum yok. Birçok modern arı kovanını çok kısa bir sürede işler hale getiren ve, daha sonra, kendi başlarına çalışarak kuşaktan kuşağa seyyar arıcılığı aktarıp günümüze kadar getirecek olan kişileri yanında yardımcı olarak yetiştiren de odur.*

Daha önce de söylediğim gibi, benim o arı imparatorluğunun maddi ve manevi kalıntıları arasında büyüdüğüm doğru. Babam, fantezilerine kendini teslim etmiş bir biçimde, her zaman mütevazı boyutlarda kalan arı kovanlarını geometrik çarpımlar yoluyla çoğaltarak zengin olmaya çabalarken, ilkokul öğretmeni olan annem evimizin gerçek geçim kaynağıydı. Arıcılık teorisine, hiç kuşkusuz, inanmayı sürdürüyordu, ne korkunç! Kardeşlerim ve ben ona yardım ediyorduk, daha doğrusu, isteksizce ve söylenerek, çünkü acı gerçekle düşü birbirinden ayıran uzaklığı ölçmeyi çok erken yaşlarda öğrenmiştik. Arıcılığı bırakıp yaşam koşulları yüzünden o zamana kadar bir türlü gerçekleştiremediği tutkularından biri olan nazım türünde komedyalar yazması (bize göre aynı derecede önemsiz ama daha az masraflıydı) için onu boşuna cesaretlendirdik. Böylece, arıcılığın yanı sıra, polen, bal ve arı sütünün hastalıkları iyileştirici özellikleri hakkında da çok şey öğrendik.

Daha sonra, bu öğrendiklerimin neredeyse hepsini unuttum. Ben yeni yetişen genç bir delikanlıyken, yaşadığımız köye (şans eseri) bir halk kütüphanesi açtılar ve bu durum yaşamımın akışını tamamen değiştirdi: Okuma bağımlısı oldum. Böyle kötü bir alışkanlığın sonucu olarak da üniversitede okumaya başladım ve



1. Mimari tekniklerin kullanıldığı, Lucio Ramırez'in bir buluşu olan Elmisana arı kovanının ilkel bir versiyonuna ait eski bir fotoğraf.

ondan sonraki yaşamımı da araştırmaya ve eğitimciliğe adadım. Görünüşte bunların hiçbiri arıcılıkla ilgili değil. Daha sonra yıllar geçti. Madrid Complutense Üniversitesi'nde sanat tarihi hocalığı yaparken, bir tatilde ailemin eski evine gittim. Refah döneminde Lucio Ramırez tarafından icat edilen (sanırım patentini de almıştı) Elmisana arı kovanlarından birkaç tanesi hâlâ orada durmaktaydı ve büyük bir olasılıkla mallarına el koyduklarında kimse onları almak istememişti [1]. *Bu arı kovanları daha önce sözünü ettiğim Root'lardan değildi, çocukluğumuzdan beri babamın arı kovanlarının bulunduğu yerde görüp tanıdığımız, çok ağır ve uzun olanlardandı. Kardeşlerim ve ben, sanki tabut taşır gibi, iki ya da üç kişi birleşerek onları bir yerden başka bir yere taşımak zorunda kaldıkça bu icada lanet okurduk ve bu arı kovanlarını "ceset" olarak adlandırırdık. Aslında, durum şu: Baba evine yaptığım o ziyarette, Elmisana arı kovanlarını tamamen yeni bir şey gibi görmüştüm: (Biliyor olmama karşın) aynı uzun kutu içinde iki arı kovanının birden bulunması ve hepsinin kullandığı ortadaki delik beni şaşırtmıştı; her ikisini de örten üst kapağın altında ondan daha küçük tahtalardan oluşan kendi "çatı katları" vardı; karşıda, boyuna göre eni daha geniş olan bir pencere ve her iki köşenin yakınında birer kare pencere bulunmaktaydı. Pencerelerin bu durumu ilgimi çekmişti, çünkü bunların gözlemlemek için yapılan arı kovanları olmadığından emindim. Arılar niye böyle pencerelere gereksinim duysunlar ki?*

O anda bunun nedenini anladım: Babam birbirine simetrik, son derece akılcı, boyuna göre eni daha geniş bir penceresi ve düz bir çatısı olan bir çift ikiz villa dizayn etmişti.[1] *Doğal olarak, o bunun bilincinde değildi, ama, aynı biçimde, bir arıcı gözüyle toplumun birçok yönlerini incelemeyi alışkanlık edinmiş (onun siyasal ve törel düşüncelerinden söz etmedim ama siz tahmin edebilirsiniz) ve arıların evini de sanki insanların ideal yerleşim birimleriymiş gibi algılamıştı.*

Bir istisna mıydı bu? Ya Lucio Ramirez arı kovanlarını çizerken çok eskiye dayanan bir geleneğin kurallarını izlediyse? Arıcılıkla modern mimari arasındaki ilişki gerçekte nasıldı? Bu soruların ilk kez aklıma gelmesi oldukça eskiye dayanır: Bu sorulara yanıt bulabilmek için, eski arıcılık incelemeleri üzerinde çalışıp bazı büyük mimarların ve çağdaş sanatçıların yapıtlarını o metinlerin ışığında yeniden inceledim. Kısacası, bizim mesleğin alışılmış araştırmalarını yaptım. Mimari ve sanatsal modernliğin doğuşunda arıcılık metaforunun önemini hayranlıkla keşfettim ve babamın öldüğü döneme rastlayan 1988-1989 öğrenim yılı boyunca, Paris'teyken bu konularla ilgilendim. Babam öte dünyaya, birçok şeyin yanı sıra, arı sokmalarının acısını unutarak ve geçmişi örtbas eden bir ailenin sevgisini kuşanarak gitti. O kendine özgü arı yetiştiricisi zenginliğe ulaşamadan ölüp gitmişti ama bence bunun yaşamda "başarısız olduğu" anlamına gelmediği açıktı.

Aslında, koyduğumuz hedeflere kıl payı ulaşıyoruz ve böyle olmadığını düşündüğümüz zamanlarda da yine raslantılar karşımıza çıkıyor. En ilginç olanı ise, başka bir şey için yola çıktığımızı düşünürken yolda ummadığımız bir şeyle karşılaşmamız. Bu yüzden, öldüğünde hiçbir şeye sahip olmayan babamın bana büyük bir miras bıraktığını kesinlikle söyleyebilirim: Örneğin, bu kitapçığın konusu ve geçirilen uzun olgunluk döneminin ardından aktarılması güç olan tüm deneyimler. Kısacası, burada sunduklarımı Lucio Ramırez de la Morena'nın düşlerini sevgiyle anmak için mi, yoksa kişisel geçmişimin pek de hoş olmayan önemli yönleriyle hesaplaşmak için mi (ya da her ikisi için mi) dile getirdiğime karar vermeyi kaderin bir başka oyunu olarak algılıyorum. Birçoklarımızın peşini bırakmayan biyografik şizofreniyi gizlice aşmak amacıyla, yetişkinliğimde mesleğim olan sanat ve mimarlık tarihinin çocukluğumun karanlık köşelerine işlemesiyle karşı karşıya bulunabileceğimi de göz ardı etmiyorum.

Her ne şekilde olursa olsun, arıcılık metaforunun sanatsal kültür ve çağdaş mimari üzerindeki rolüyle ilgili araştırmamı burada sunuyorum. Neredeyse kullandığım tüm malzemeyi on yıl kadar ya da daha fazla bir süre önce derledim ve şimdi onları yeniden düzenleyip tamamlamak için ciddi bir çaba harcadım. Seksenli yılların sonunda, o zamanların eğitim ve bilim bakanlığı tarafından verilen doktora sonrası bursun bana çok yardımı dokundu ve o burs sayesinde Le Corbusier Vakfı'nda ve Paris'teki diğer kütüphanelerde (Ulusal Kütüphane,

2. Bir arı kovanı olarak Mormon topluluğu ve Utah Vakfı (ABD). XIX. yüzyılın ortalarında Amerikalılar'ın yaptığı bir canlandırma.



Pompidou Merkezi Kütüphanesi, Jacques Doucet Vakfı Kütüphanesi) çalışma olanağı elde ettim. Los Angeles'ta Getty Center for the History of Art and the Humanities'in davetiyle (1991-1992) Getty Scholar olarak geçirdiğim yıl da bana çok yardımcı oldu; orada, temelde, Duchamp hakkındaki kitabımı yazmakla meşgul olmama karşın, bu çalışma için de bazı yararlı bilgiler topladım. Bu sayfaların yazımını oldukça geciktirmiştim. Belki de, sonunda etraflıca açıklamadığım noktaları biraz daha araştırabilme ya da yalnızca taslak olarak bıraktığım konuları daha da geliştirme umudunu taşıyordum.

Örneğin, bu problematik "akıl çağı"nın ütopik mimarlarını nasıl etkiledi? Soruyu yanıtsız bırakıyor ve C. N. Ledoux'nun bir sözünü alıntılıyorum: "Yeryüzünün Mimarı onu o kadar iyi çizmiş ki günümüz mimarlarına hiçbir iş bırakmamış. Arının bir evi var, karınca mevsim şartlarından kendisini esirgeyecek barınağı kendisi inşa ediyor."[2] *Mimaride kullanılan akılcı sözcüğünü, bu sözün arıcılıkta da kullanılması (XIX. yüzyılın yetmişli yıllarından bu yana çok kullanılan) biraz aceleci bir davranış olur düşüncesiyle derinlemesine incelemek istemedim.*[3] *Mormonlar arıcılıkla yakından ilgilenir: Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Utah Eyaleti arı kovanının toplumsal modeli üzerine inşa edilmiştir* **[2]** *ve çokeşli lider Brigham Young (tıpkı birçok erkek arısı olan kraliçe arı gibi) Salt Lake City'de kendisine günümüzde hâlâ* The Beehive *(arı kovanı)* **[3]** *adıyla bilinen bir ev yaptırmıştır. Sovyet öncülerin de arıcılığa ilgi duyduklarından kuşkulanıyorum: Mimar K. Melnikov'un 1927'de kendisi için inşa ettirdiği ev birbiri içine geçmiş iki silindirden oluşmaktaydı (mantar meşesinin gövdesindeki rüstik arı kovanları gibi), bu silindirlerden bir tanesinde petek biçiminde*[4] *birçok altıgen pencere bulunmaktaydı; arıcılıkla ilgili saptamalar*



3. The Beehive (arı kovanı), Salt Lake City'de (Utah) Brigham Young'ın evi. 1982'de çekilen bir fotoğraf.

her ne kadar çelişkili olsa da, dönemin komün-evleri hakkında çok şey söylenebilir; Sovyet filmi Aelita'*da (1924) olduğu gibi, Mars'taki otoriter imparatorluğun askerleri bunu kanıtlar; çünkü askerlerin giydiği kıyafetler arıya ya da karıncaya benzer. Gaudı'nin dışında, diğer mimar ve sanatçılar üzerinde de çalışarak yüzyılın sonunda yaşanan sanatsal çöküşü daha derinlemesine incelemeyi isterdim. Bir yerleşim biriminin diğer bir yerleşim birimiyle ilişki kurabileceği "çizgisel arı kovanı" tarzında tasarlanan, M. Leblon'un "industro-perpetuel" (1858) başlıklı arıcılık sisteminin Arturo Soria'nın "çizgisel kent"i üzerindeki olası etkilerini daha ayrıntılı olarak araştırmam belki de verimli olabilirdi.*[5] *Wright'ın arıcılık dünyasından yararlandığı gibi, bu biçim üzerinde çalışarak işin çok daha ileriye götürülebileceğine de inanıyorum...*

Ancak, üzerinde daha fazla araştırma yapacağımı sanmadığım konulardan söz etmenin pek bir anlamı olduğunu düşünmüyorum. Ne tür etkileşimler yaşandığını anlamak için de konuları burada tüketmemem (hatta hiç anlatmamam) gerektiğini düşünüyorum. Sanatsal anlamın (ve özellikle mimari anlamın) birbiri üzerine geçmiş değişik düzlemlerden oluştuğunu kanıtlamak her zaman ilgimi çekmiştir: Bazı durumlarda açık, bazı durumlarda ise kapalı görünen arı kovanı toplumsal bir model kazandırmıştır; bence birçok biçimsel referans için çıkış noktası olmuştur. Geleneksel arı kovanlarının yapısını ve görüntüsünü ya da altıgen hücrelerden oluşan petekleri birçok mimar ve sanatçı

taklit etmiştir; akılcı arı kovanı modeli de sanatçılar için önemli bir yere sahiptir. Birçok metafor da bu şekilde derecelendirilerek ortaya çıkar. Bazen referanslar son derece açıktır ama her zaman bu böyle olmaz. Sanki biçimlerin ve düşüncelerin psiko-analizini yaparmış gibi: Açıklayıcı küçük ayrıntılar, derinde yatan büyük etkinin habercisi niteliğini taşıyabilir.

Bundan sonra söyleyeceklerimin ikna edici olup olmayacağını bilemiyorum. Gaudi'yi incelediğim ilk bölümü bazı dostlarıma ve konunun uzmanlarına sunduğumda aldığım olumlu tepkiler beni bu kitabı bitirmeye heveslendirdi. Eski hocam profesör Antonio Bonet Correa'nın[6] anısına bu kitabı yayımlattım ve bu yüzden de o dönemde yazdığım aynı atfı tekrarlamak bana mantıklı geldi. O günden bu yana (Los Angeles, Barselona, Valladolid, Logrono, Malaga ve Madrid'te) konuyla ilgili birçok konferans verdim ancak kitabımın gelişip olgunlaşmasında son olarak iki dış unsurun etkisini belirtmek istiyorum: "Modern Akım'daki Metaforlar" üzerine araştırma yapan gruba (ki ben bu grubun baş araştırmacısıyım) İspanya Eğitim ve Kültür Bakanlığı'nın sağladığı parasal yardım ve Madrid Özerk Üniversitesi Sanat Tarihi ve Kuramı Bölümü'nde verdiğim doktora dersleri (1997-1998 öğretim yılı). Beni heveslendirip bana somut bilgiler ve fotoğraflar sağlayan birçok kişiye ve özellikle bir mahmuz gibi beni harekete geçiren öğrencilerime herkesin huzurunda teşekkürlerimi sunarım.

Okuyucuların bitmek tükenmek bilmez kitaplardan hoşlanmadığı düşüncesiyle, kendi kendime bu kitabı genişletmemeye söz verdiysem de, oraya buraya serpiştirilecek önemsiz düzeltilerin çekiminden kurtaramadım kendimi. Üçüncü bölümde, arı yetiştiricisi ve performans sanatçısı Mark Thompson'la ve, heyhat, ilk İspanyolca baskıyı yayımladığımda yapıtlarından habersiz olduğum Aganetha Dyck ve arılarıyla ilgili kapsamlı bir ek var. Bu derece belirleyici noktalara geçerken de olsa değinmeden edemedim. Başka birçok gözlem ve bilgiyi el değmemiş halde bıraktığımı biliyorum. Artık bu iş derleyicilere düşüyor.

Doğal Erdem: Klasik Dünya ve İncil

Günümüzün sıradan insanı için "arı kovanına benzeyen" bir evde yaşamak son derece dehşet verici bir durumdur. "Arı kovanı" sözcüğü, tıkıştırmayı, köklerinden koparmayı ve kişiliksiz bir yaşamı çağrıştırır. Tüm bu çağrışımlara büyük kentlerin çılgın ve öfkeli koşuşturmasıyla karmaşa ve gürültüsü de eklendiğinde karınca yuvasına benzer bir görüntü ortaya çıkar. Kolektif düşgücünün böcekbilimin bakış açısıyla bizi çağdaş mimariye bakmaya yönlendirdiği oldukça açık görünüyor.

Ancak, günümüzde bu kadar yaygın olan bu trajik görüntü, evrensel tarih boyunca toplumsal böceklerin belirsiz statüsünü bize unutturur. Karıncalar ve özellikle de arılar hep olumlu bir biçimde algılanmıştır. Insanlar için erdemli ve örnek davranış biçimi modelleri sunan karıncaların ve arıların övgüyle anıldığı fablların ve pedagojik metinlerin tam sayısını kim söyleyebilir? Arıcılık günümüzde pek talep görmeyen bir iş olarak karşımıza çıkmakta ama Ikinci Dünya Savaşı'na kadar geçen süre içinde oldukça bilinen ve tüm entelektüel çevrelerde kendisinden tutkuyla söz edilen bir konuydu. Arı kovanı içindeki karmaşık dünyanın, insan yapısı mimarinin biçimi ve organizasyonu üzerindeki canlandırıcı etkisini nasıl yadırgayabiliriz ki?

Bu konuyu daha iyi anlayabilmek için, tarihe kısaca bir göz atmamız yerinde olacaktır. Batı düşüncesinin iki temel kaynağı olan İncil ve Klasik Dünya, arılar ve onun balmumuyla baldan oluşan iki ana maddesi hakkındaki atıflarla doludur. Sonradan kaybolmasına karşın, hayvanların tarihiyle ilgili bir inceleme yazan Süleyman şöyle demiştir: "Ye evladım balı, çok iyi bir şeydir; bal peteklerini dene, damaklarına çok tatlı gelecektir. Tıpkı bilgelik öğretisinin ruhuna iyi geleceği gibi..." (XXIV, 13-14). Başka bir yerde ise balı Yüce Tanrı ile kıyaslar: "Nasıl ki fazlaca bal yiyenler sonunda hastalanır, Yüce Tanrı'yı soruşturma işine kendini adayanlar da O'nun azametinin ağırlığı altında ezilir" (XXV, 27).[7] Ayrıca, (vaat edilen topraklarda süt ve balın fışkırdığı söylenilen) Vaiz, Çıkış ve diğer başka kutsal kitaplarda arılardan sıklıkla söz edilir, çalışkanlıkları ve öngörüleri hep örnek gösterilir.

Klasik Yunan'da da balın kutsal bir özelliği vardır: Eleusis tapınım yerindeki rahiplerin adı "melissa" (arılar) ve okullarının adı da "arı kovanı"dır. Apollon'un ve su perisi Kyrene'nin oğlu Arkadialı çoban Aristaios'un arıcılığı ilk keşfeden kişi olduğu eskiden beri söylenir. Bazıları ise, şehvet düşkünü arkadaşlarıyla birlikte zil çalarak bir ağacın gövdesine arıları ilk hapsedenin Dionysos olduğunu söyler.[8] Her durumda, bala olağandışı erdemlerle atıfta bulunulmuştur, örneğin polisteki siyasal ve toplumsal yaşamda çok önemli olan o güzel ve akıcı konuşma özelliği gibi. Tüm tedavi edici bitkilerin yenilebilen gıdalardan oluşmasını arzulayan Hippokrates (IÖ 463-377) tarafından, bu iki özelliği de kendinde toplayan balın tedavi edici özellikleri hep yüceltilmiştir.[9] Aristoteles balın organizma için yararlı özellikler taşıdığını belirtmişti. Dioskur'lar (İS I. yüzyıl) balın mükemmel bir antiseptik olduğunu, yaraları hemen kapattığını ve soğukalgınlıklarına iyi geldiğini söylemişlerdi. Balın organik maddeleri saklama özelliğine gelince, Büyük Iskender'in cesedinin bal banyosu içinde el değmemiş bir

biçimde Yunanistan'a taşınması öyküsü herkes tarafından bilinir. Kuşkusuz, tüm bunlar, balın bir güzellik ürünü olarak günümüze kadar neredeyse hiç zarar görmeden ulaşan büyük saygınlığını açıklamaktadır.[10]

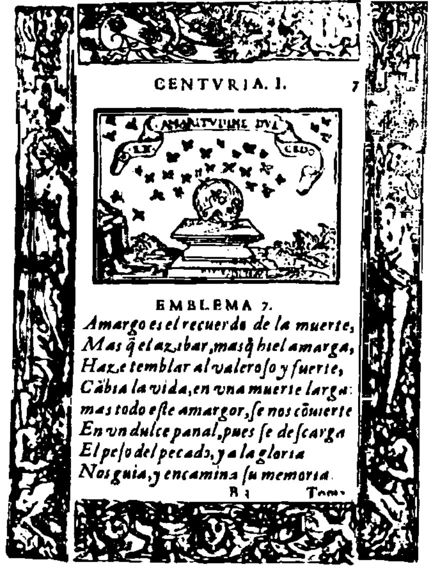
Kuran'da da arının erdemlerini yücelten açık ifadeler vardır: "Ve senin Allah'ın dedi ki, arıyı (göstererek): 'evini dağlarda, ağaçlarda ve arı kovanlarında yap (insan tarafından yapılan). Daha sonra her türlü meyveden ye ve senin Allahın'ın hazırladığı yollarda (çiçekleri emerek) yürü.' Bedeninden insanlara ilaç olarak kullanılacak değişik renklerde koyu bir sıvı çıkar. Aslında, düşünmeyi bilenler için bu bir işarettir."[11] Başka bir yerde, diğer tek tanrılı büyük dinlerin birçok metninde olduğu gibi, "berrak bal ırmakları"ndan[12] söz edilir; Cennet için yapılan bir atıftır bu sanki.

Arı Toplumu ve İnsan Toplumu

Bizim için tüm bu anlatılanlardan daha önemli olanı ise, arı kovanı ile insan toplumlarının geleneksel olarak karşılaştırılmasıdır. Aristoteles arı kovanı ve onun çalışkan halkından sıkça söz etmiştir. Doğa tarihiyle ilgili metinlerinde ve siyasal incelemelerinde, toplumsal böceklerle insanlar arasında örtülü bir benzerlik aradığı anlaşılır.[13] Kuşkusuz, bu "siyasal düşünce"nin temelini, vasallar üzerindeki gerçek güçle arı kovanındaki kraliçe arının kendi arıları üzerinde kurduğu muhtemel gücün özümsenmesi oluşturur. Fransa Kralı Childèric'in mezarında 1633 yılında tesadüf eseri bulunup 1655'te J. J. Clifletio tarafından yayımlanan anlamlı bir vasiyetname bize bunu açıklar:[14] Drahoma eşyalarının arasında, üzerinde *Childeric rex* yazan bir yüzük, atının zırhı ve artık çürümüş olan kraliyet pelerininin üzerinde işli olduğu düşünülen, üç yüzden fazla, buğday renginde, altından yapılma arı bulunmaktaydı. Bu böceklerin kralı simgelediği oldukça açık. Mevcut amacımızın dışına çıkacak olan harika bir çalışma, bu arıların "Capeto"lara atıfta bulunan altın renkli leylaklara nasıl dönüştüklerini araştırmak olabilirdi: Bu ikonografik kaydırma biçimsel benzerlikten kaynaklanmış olabilir (iki yandaki taç yaprakları kanatlara, ortadaki ise arının gövdesine denk gelmektedir), tıpkı bir böceği üzerine konduğu çiçekle özdeşleştirdiği düşünülen kavramsal yakınlıkta olduğu gibi.[15]

Fransa Kralı XII. Louis'nin 1506 yılında Cenevizlilere karşı savaşa giderken üzerindeki zırhta ve atının süslerinde altınla işli arıların ve arı kovanlarının bulunduğu ve üzerinde *Rex non utitur acuelo* (Kralın sivri uçlu asası yok) ibarelerinin yazılı olduğu amblem de başka önemli kanıtlardan





biridir. Aynı tarihlerde, Jerónimo Cortès, salt monarşinin doğal temellerini göstermek için bu böcekleri kullanıyordu: Tıpkı arıların kraliçe arıya itaat ettikleri gibi, kulların da krala boyun eğmesi gerektiğini söylüyordu.[16] XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki birçok amblem, eski rejimlerdeki yerleşik siyasal ve ahlaksal söylemleri güçlendirci gerekçeler olarak arı kovanlarından ve arılardan yararlanmıştır.[17] **[4 ve 5]**

Aynı zamanda, arıcılığın, Modern Devlet anlayışını haklı çıkaran ideolojinin tam kalbinde yer aldığını görürüz. Barok Roma döneminde Barberini'nin arıları, sözünü ettiğimiz siyasal simgecilikle birlikte, dinsel ve ahlaksal çağrışımları da kendinde toplar.[18] XIV. Louis'nin gelini, Maine Düşesi tarafından 1073'te kurulan Ordre de la Mouche à Miel'e gelince, siyasal kullukla arıcılıktaki itaat arasındaki geleneksel özümsemeden yola çıkan, biraz ironik bir şövalye oyunu olduğunu söyleyebiliriz bunun.[19] İlk kez 1735'te, Châtelet Markizi'nin *Arıların Fablı*'nı Fransızca'ya çevirdiğini dikkate alırsak, belki de bundan daha fazlası olabilir. Bu bayan, âşığı Voltaire tarafından Maine Düşesi ve İsveç Kraliçesi Cristina ile karşılaştırılır. Bu kadar güçlü arı kraliçeler tarafından yönetilen arı kovanlarında/salonlarda zevklerine düşkün erkek arıların/entelektüellerin oynayacakları rol de ilginç olabilir.[20]

Madame du Châtelet'nin çevirdiği eser daha önce ortaya çıkmıştı ve Batı dünyasındaki siyasal ve ahlaksal incelemeler arasında en etkin olanla-

rından biri olmaya yazgılıydı. Bernard Mandeville tarafından 1705'te yayımlanan *El panal rumoroso o la redención de los bribones*'i (Söylentisel Petek Örgüsü ya da Çapkınların Özgürlüğü) kastediyorum. *La fábula de las abejas, o los vicios privados hacen la prosperidad pública*'nın her iki bölümünde yer alan uzun yorumlarla bu ilginç şiirin yazarı tarafından yeniden basıldığı (1714 ve 1729) bilinmektedir. Fransızca'ya 1740'ta, Almanca'ya 1761'de çevrilen yapıt, liberal düşünceyi ve 'laissez-faire' ekonomi doktrini kurucularını kendine özgü bir biçimde etkileyerek, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda belirgin bir üne kavuşmuştur.[21] Satirik tonunu ve açık olan kışkırtıcı niyetini bir tarafa bırakırsak, Mandeville'in kolektif iyilik adına o çok bilinen bireysel "zevk"in savunmasını yaparken hayali bir arı kovanındaki tarihsel olayları anlatmayı uygun görmesi oldukça ilginçtir. Şiirin başlangıcı ideal toplumun mükemmel bir tanımıdır:

Büyük bir petek örgüsü, arılarla tıka basa dolu
lüks ve rahatlık içinde yaşayan (...)
bilimin ve endüstrinin
büyük arpalığı olarak biliniyordu.
Bundan daha iyi yönetilen arılar hiç olmamıştı,
ne daha çoğunu isteyen ne de daha az mutlu olan:
zalimliğin köleleri değildi onlar,
ne de onları şu çılgın demokrasi yönetiyordu,
tam tersine, yanılmayan krallar,
çünkü gücü kanunlarla sınırlanmıştı.[22]

Akıl Çağından Totaliter Akılsızlığa

Mandeville'in arı kovanı, görünüşe göre, anayasal bir monarşi türüdür. Arıların yaşamının bu görüntüsünün XVIII. yüzyılın sonlarında nasıl olup da cumhuriyetçi bir bağlama dönüştüğünü açıklayan bir "geçiş" dönemi kavramı söz konusudur. Yaşanan bazı gelişmeler yeni bir yorumun ortaya çıkmasına yol açmıştır; örneğin, Fransız Devrimi sırasında oluşan Ecole Normale'in öğrencisi Laperruque ve hocası Daubenton arasındaki tartışmanın stenografik bir biçimde yazıya aktarılışı bize bunu kanıtlar:

LAPERRUQUE: Aslanın, hayvanların kralı olmadığını, çünkü doğada kral olmadığını son kez söylediğinizde sizi, kesinlikle doğadan alınan bu fikri alkış-



lamıştık. Ama, bununla birlikte, yurttaşım, çevreme baktığımda (...) doğada kraldan daha kötü bir şey görüyorum, yani bir kraliçe görüyorum; ve daha da olağandışı olanı, bunun Cumhuriyeti yöneten bir kraliçe olması. Kral olmak için, yurttaşım, siz bir keresinde çevrede saraylılar olmalı, birbirine lütufta bulunmalı, şükranlarını göstermeliler demiştiniz ve aslanın kral olmadığını, çünkü bunlardan hiçbirine sahip olmadığını eklemiştiniz (...) Ama size biraz önce sözünü ettiğim kraliçeye gelince, çevresinde saraylılar var, korumalar var, muhafızlar var, görüyorunuz ya, yurttaşım, size arıların kraliçesinden söz ediyorum. Doğa tarihinin cumhuriyetçi ilkelere doğru başka bir adım atmasını ya da size göre kraliyete ait olan özelliklerini değiştirmesini isterdim.



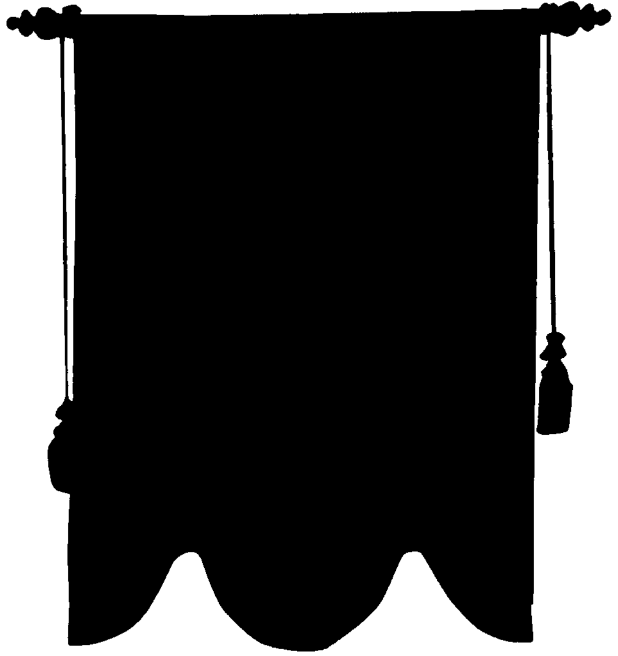
8. Cumhuriyet'i simgeleyen alegorik heykelin yanında arı kovanı (ayrıntı olarak), Dominique Papety (1848), Petit Palais Müzesi, Paris.

DAUBENTON: Işçi arılar, arı kovanında sayıları en fazla olan ve en çok güce sahip olanlardır: Dişi arının döllenmesi hariç her şeyi onlar yapar. Eskiden bu dişinin erkek olduğu sanılıyordu ve onun bir kral olduğu söyleniyordu, bu da onun davranışlarının iyi bilinmediğini kanıtlar. Bu kralın dişi olduğu kabul edildiğinden bu yana, ona kraliçe denmeye başlandı. İşte bu da bir hatanın nasıl diğerini doğurduğunu gösterir. Doğada ne kralın ne de kraliçenin olacağı açıktır.[23]



9. Fransa'daki St. Louis Mason Locası'nın madalyonu (1816).

Aslında, işçilerin dayanışma derneğinde, yani arı kovanında kral olmasa, arı kovanı mükemmel bir Cumhuriyet sembolüne dönüşebilir. Bu yüzden, Pritanee française kapısının yanında, İnsan ve Vatandaşlık Hakları Anıtı'nın [6] sağ tarafında yer alır. Arı kovanı, aynı zamanda, dışarıdan gelen düşmana karşı birleşik ve donanımlı Cumhuriyeti anıştırdığı bir Frigya başlığında da görülebilir. Fransa'nın amblematik simgesi olarak "altıgen" fikrinin şekillenmesinin de tam bu döneme denk geldiğini düşünüyorum; (tıpkı Bordeaux şehrindeki "Bilgelik Dostları Seksiyonu" kartında görüldüğü gibi [7]) devlet topraklarının çevresinin geometrik olarak yapılanmasının, kapsamlayıcı (sinedóquica) bir asimilasyon yoluyla cumhuriyetin peteklerin altıgen hücre boşluklarıyla özdeşleştirilmesinin [8] bir sonucu olduğu kesindir. Napolyon'un arıları amblem olarak seç-



mesi oldukça mantıklı görünmektedir. Hiyerarşik imparatorluk fikriyle Devrimin Cumhuriyetçi prensiplerindeki eylem birlikteliği fikri çift anlamlı biçimde bir araya gelemez miydi?

Tüm bu düşünceler arı kovanının Masonluk simgesi olarak kabul görmesiyle örtüşmektedir. Birçok yazınsal ve görsel kanıtın, bu "Arılar Cumhuriyeti"nin varlığını gönye, pergel, Tapınağın iki sütunu, işlenmiş taş ve geleneksel Masonluk ikonografisinin diğer unsurlarıyla aynı düzeyde tuttuğunu gözlemleriz [**9** ve **10**]. Popülaritesi o kadar büyüktü ki sonunda *L'Abeille Maçonnique* (1929-1930) ya da *La Ruche Maçonnique* (1865) gibi dergiler basıldı. Bunlardan birincisinin solcu eğilimleri vardı, ılımlı Büyük Doğu'ya düşmanca bakmaktaydı ve tarikat için ilerici bir gelişim önerdi.[24] Arıcılığın XX. yüzyıldaki bazı radikal mimarlar üzerindeki etkilerini anlamak, belki de, bu ideolojik temelden sonra daha kolay olur.

Sonuç olarak, Napolyon Savaşları'nın sonundan Ikinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar geçen bu uzun süre boyunca, arı kovanı metaforunun çalışkan, dayanışma içindeki mükemmel bir toplumu anlatmak için sürekli olarak kullanıldığı kanıtlanmıştır. Bununla birlikte, hem en

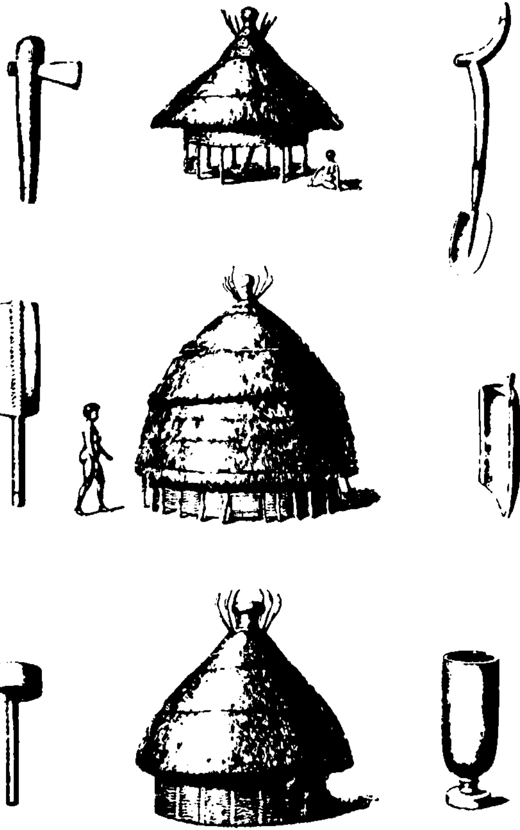
zararsız ve barışçıl, hem de en savaşçı ve gerici ideolojilere uyum sağlayabilen, oldukça çelişkili siyasal bir simgeden söz edildiğini belirtmekte de fayda vardır. Bu bağlamda, Lebensraum'un tehlikeli öğretisinin nasıl olup da arılara başvurularak hazırlandığını anımsatmak oldukça ilginçtir. Nikolay Nekrasov (1821-1878) gibi bir Rus şairi bu öğretiyi şu şekilde formüle etmiştir:

Zincirlerini kırmış
yorulmak bilmez halk,
onlarca arı kovanının içinde olgunlaşacak,
nehir kenarındaki çöllerde;
bilim ırmakları derinleştirecek,
ve suların üzerindeki aynadan,
sayısız dev tekne
kayıp akacak.[25]

R. P. Babaz'ın 1868'deki şu bildirgesi, şiirsel olarak daha az "fütürist" görünüyor: "Bizim 'barbarların istilası' diye adlandırdığımız olay, aslında, dinç bir toplumun yeniden oluşturulmasından başka bir şey değil. Yeniden şekillenmeyen bir ulus ya da başka yerlere koloni göndermek yerine kendi topraklarını bile dolduracak kadar nüfusa sahip olmayan bir ulus, güve tarafından tehdit edilen yaşlı bir ulustan başka bir şey değildir."[26]

Dünyada yaşanan son çatışmadan bu yana arı kovanı ile özdeşleştirilen olumsuz düşünceler silsilesini açıklayabilmek için benzer bir görüş önem taşımaktadır. Bir süper-organizma olarak işlev gören halk-ulus fikri karşısında kişisel bireyselliğin kaybolduğu görüş, Naziler tarafından vurgulanmıştır, ancak (değişik nedenlerle de olsa) anarşist ve komünist geleneklerine de hiç uzak değildir. Faşist güçlerin yenilgiye uğratılmasıyla bu toplumsal böcekler hakkındaki "olumlu" çağrışımlar da azalmıştır ve pek az kimse siyasal eylemler için simge olarak arı kovanını diriltmeyi önermeye cesaret edebilmiştir.

Gerçekte, bunu yapmış olan bir tek büyük politikacı tanıyorum: François Mitterrand. Ne ki, metaforu dolaylı olarak kullanması ve onu tarihsel materyalizmin kurucusu Marx'ın mimarların en kötüsüyle bir arı arasındaki farkı açıkladığı, "mimarlar arı kovanındaki hücreleri inşa etmeden önce onları kafalarında inşa ederler"[27] sözüyle haklı çıkarmaya çalışması oldukça ilginçtir. Arı kovanı toplumun bilinçsiz bir imgesidir; oysa mimar, bu kez bilinçli olarak, onu yöneten siyasetin bir imgedir.



12. Le Corbusier'ye göre vahşilerin kulübesi (*Urbanisme*, s. 17). Rüstik arı kovanıyla arasındaki biçimsel benzerliğe dikkat edin.

İlkel Arı Kovanları

Arcılıkla mimarlığı birbirine bağlayan karmaşık düğümlerin içine balıklama dalmadan önce, arı kovanının gelişimi, biçimi ve uzamsal organizasyonu hakkındaki bazı temel nosyonları hatırlamak yararlı olacaktır.

Arıcılığın tarihi uygun bir biçimde birkaç sayfaya sığdıralamayacak kadar tutku dolu ve karmaşık bir konudur. Biz, burada, çağdaş mimariyle arasındaki bağları daha iyi anlamaya yardımcı olacak bazı kilometre taşlarına işaret etmekle yetineceğiz. Avrupa'daki geleneksel ya da "rüstik" arı kovanı genellikle saman ya da mantardan yapılan, konik çatısı olan, böceklerin girip çıkması için küçük bir deliği bulunan ve yere yakın bir mekâna yerleştirilen bir tür silindir sepet biçimindeydi **[11]**. Bu arı kovanları için kullanılan malzemeninin ve kovanın boyutlarının ülkelere ve bölgelere göre farklılık gösterdiği doğrudur: Ege'nin bazı yerlerinde

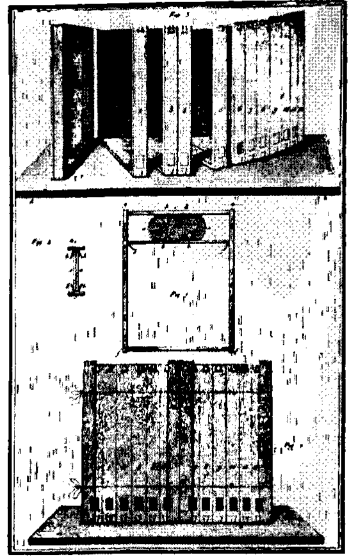
fırınlanmış topraktan yapılan en küçüklerinden, bazı İspanyol yerleşimlerinde yatay bir tuğla ile üzeri kapatılan ve mantar meşesinden olan büyük silindirlere kadar gerçekten etkileyici bir yelpazeye sahiptir.[28] Yalnızca biçimini dikkate aldığımızda, en yaygın geleneksel modellerle, örneğin çobanların, kömürcülerin ya da uzak bölgelerde yaşayan köylülerin ilkel kulübeleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir **[12]**. Diğer anlamlı bir yön de, hasatı toplamak için arı kovanları tabanlarından kaldırıldıklarında mükemmel bir biçimde görülen ve arılar tarafından doğaçlama olarak inşa edilen peteklerin dağılımındaki düzensizliktir.

Arı kovanlarının nimetlerinden yararlanmak, her yıl gerçek bir kıyım yapmak anlamına da gelmekteydi: Rahatsız edici arı sokmalarını engellemek amacıyla arılar ya buhar altında ya da suda boğularak öldürülürlerdi. Bal ise hayvancıkların tüm mimari çabaları olan petekler sıkılarak elde edilirdi; çok sayıda kurtçuğun o peteklerde olabileceği dikkate alınmaksızın.

Ancak, XVIII. yüzyılda arıların yaşamı moda olmuştu ve bu çalışkan hayvanların etkinliklerine engel olmadan, içinde nasıl çabaladıklarını görmeye olanak tanıyan ve pencereleri yatırılabilen, inanılmaz büyüklükte ve gözlem amaçlı arı kovanları inşa edilmişti **[13]**. Bu çalışmalar, Reaumur'ün 1740 yılında yayımlanan yapıtının da gösterdiği gibi, arılarla ilgili önemli bilgiler elde edilmesine yaramıştır.[29] Elli yıl sonra, Isviçreli François Huber'in (1750-1831) arılar hakkındaki kitabının birinci baskısı yayımlandığında, "saygılı gözlemleme" geleneği meyvelerini vermiş oldu.[30] Olay aslında oldukça ilginçti, çünkü bilge gözlemci kördü, ama sadık ve zeki uşağı François Burnens'in gözlerinden yararlanmıştı.

Huber, kraliçe arının üremesi için düğün uçuşuna gereksinim duyulması, içerideki havanın kovanın sakinleri tarafından sağlanan havalandırma sayesinde temiz kalması, yavru arılar için polenlerin besleyici değeri ve balı petekleri inşa ettikleri balmumuna dönüştürmek için işçi arıların harcadıkları güç gibi, arıların yaşamıyla ilgili ilginç şeyler keşfetmişti. Arıların gerçekleştirdiği işi görebilmek için bir kitabın sayfaları gibi "açılabilen", aynı ölçülerdeki kare ve tahta çerçevelerden oluşmuş akılcı arı kovanlarını yaratan ilk kişi de kendi olmuş ve bunların adını da "ruches en livre ou en feuillets" **[14, 154]** koymuştur. Aydın hümanizmin[31] boy verdiği bir dönemde, Huber, çalışkan ve üretici arıları rahatsız etmeksizin doğanın en tatlı nimetini elde etmek amacıyla dolaysız bir biçimde onu okumaya izin veren bir alet icat eder. Arıcı, bunun sayfalarını açtıkça, arı kovanının tüm köşelerini hiç hareket etmeksizin izleyebilir.





Çağdaşı Jeremy Bentham'ın da (1748-1832) hapishaneler için icat ettiği panoptik düşüncenin de (tüm binanın içinin tek bir noktadan görüldüğü mimari tarz) bu olduğunu sanıyorum. Bu tarz gözlemlemenin yararları Huber için tartışma götürmezdi: "(Bu arı kovanları) içeride her gün ne olup bittiğini gözlemleme ve arıların hasatlarının bir bölümünü alabilmek için en uygun zamanı tespit etme olanağı sağlar. Tüm petekler göz önünde olduğunda, el sürülmemesi gereken ve yalnızca yavruların olduğu petekler diğerlerinden kolayca ayırt edilebilir. Hangi noktaya kadar erzaklarının yeterli olabileceği ve nereden alınabileceği açıkça görülür."[32] Huber arıların bir tür akılcı zekâya sahip olduklarını düşünüyordu ve peteklerin inşasından söz ederken şöyle yazmıştı: "Eğer işçi arının önünde bir model yoksa ve her parçanın üzerine çizdiği taslak kendisinin ve tüm duyularını etkileyen doğanın dışında değilse, böyle bir durumda, onu yöneten bir zekânın olduğunu kabul etmek gerekir."[33]

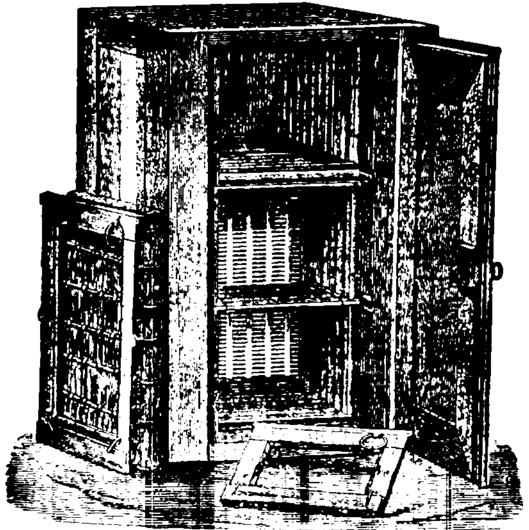
Öyle görünüyor ki, bir araştırmayı denetleyen bir âmâ olarak, Huber, yukarıdaki satırları yazdırırken tam anlamıyla neden söz ettiğini bilecek kadar nitelikliydi. O halde, arılarda belli bir ölçüde bir mantık varsa, onlara da "insancıl" biçimde yaklaşılmalıydı. Geleneksel arıcılık uygulamaları karşısında, Huber, arı kovanlarını öldürmemek üzere, onlardan aşırı derecede bal elde edilmesini önermez; birçok kovandan ölçülü bir biçimde bal ve balmumu elde etmek az sayıdaki birkaç tanesini tamamen

tüketmekten daha iyidir: arıcı arılara karşı daha hoşgörülü olursa üretimi de artar.[34] Kendi sistemi uygulandığı takdirde arıların sokmayıp daha "yumuşakbaşlı" davrandıklarını söyler.[35] Köleliği kaldırıp fakir insanların eğitimini, işini ve sağlığını savunan da bu aynı aydın düşüncedir.

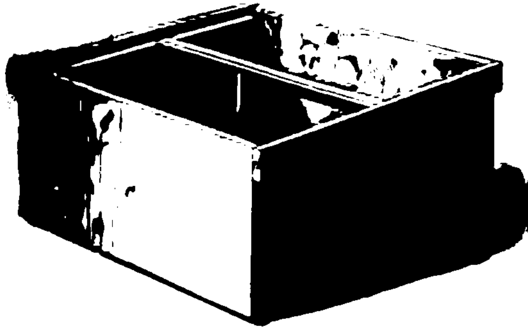
Kavramsal açıdan bakıldığında, arı kovanı tasarımındaki kökten bir değişikliğin, arıcının gelirinde kayda değer bir artışa yol açacağının ilk kez kabul edilmesi çok önemlidir. Mimari tasarım yoluyla, elde edilen verimi (davranış biçimlerini değiştirerek) tamamen değiştirme fikrinin, "normal" insanların oturdukları yerleri değiştirmesinden bir yüzyıl önce arılar için uygulamaya konulduğunu görüyoruz.[36]

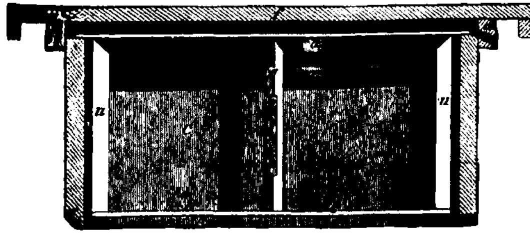
Modern ya da Akılcı Arıcılık

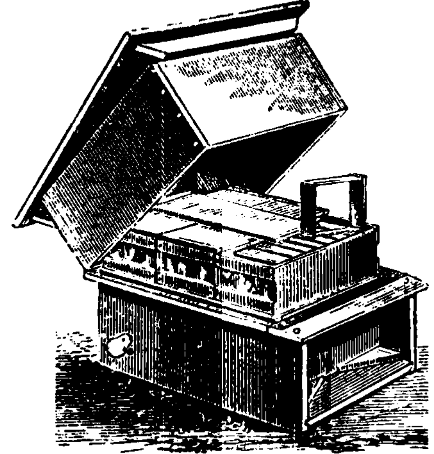
Ancak Huber'in icadı, son derece önemli olmasına karşın, arıcılıkla uğraşanlar arasında kısa dönemde yankı uyandırmamıştır. Onun büyük ebatlara sahip tahta yapraklardan oluşan arı kovanlarını kullanmak için çok büyük dikkat harcamak gerekiyordu, ayrıca arılar tarafından sürekli olarak balmumuyla yapıştırılan kutuları "açmak" hiç de kolay olmuyordu. Ancak, onun örneği, 1819'da Robert Kerr'in, Prokopovitsch'in (1807) ya da Berlepsch'inki gibi arka taraflarından levhaların açıldığı, az çok



15. Tahta bölmesi olan Berlepsch modeli. Bu arı kovanı arkadan, dolap biçiminde açılmaktaydı.



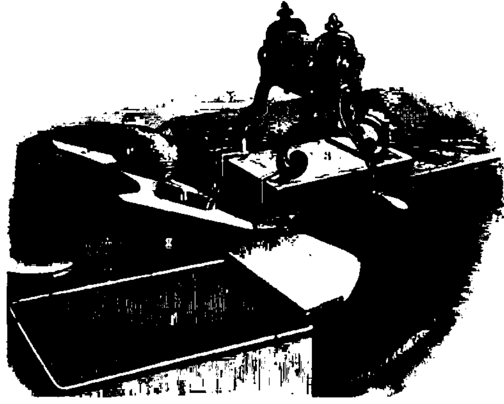


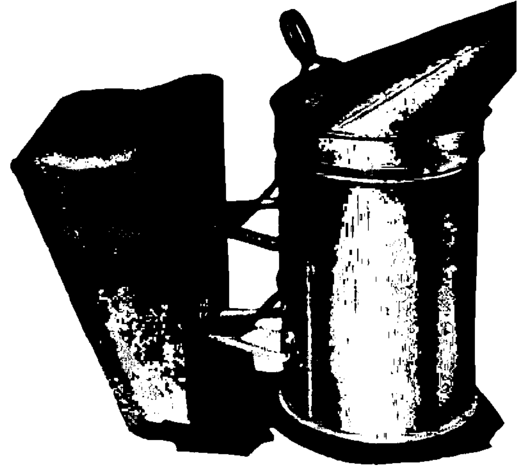


16. ve 17. Orijinal Langstroth arı kovanı ve iki katlı arı kovanı (1855'e doğru). Tasarımın köşeli sadeliği ve tüm unsurların standartlaştırılması dikkat çekicidir.

akılcı arı kovanları inşa eden diğer arıcıları araştırma yapmaya özendirmişti [15, 175]. Bu ve diğer girişimler, daha sonra icat edilecek olan dikey kapaklı ve askıda hareket eden kutuları bulunan arı kovanının habercisi gibidir. Gerçek fikir babasının kim olduğu üzerine çok tartışılmışsa da, bu kişi Amerikalı Lorenzo Lorrain Langstroth (1810-1895) gibi görünüyor.

Önsezileri kuvvetli bu dâhinin yaşamı, insanlardan kaçan uyumsuz bir törecinin arıcılıkla ilgilenenler arasında zaman öldürmesi olarak özetlenebilir. Teoloji eğitimi alıp Protestan bir rahip olmuş ve bu işi Greenfield ve Philadelphia'daki kız okullarında yaptığı öğretmenlikle dönüşümlü olarak gerçekleştirmiştir. Ne ki, gerçirdiği ciddi bir akıl hastalığı belirli aralıklarla onu tüm bu etkinliklerden alıkoymuş ve 1837'den itibaren arıcılıkla ilgilenmesine yol açmıştı.[37] Birkaç denemeden sonra, üst taraftaki ince tahta levha uzantılarla kutunun üstte kalan bölümü tutturularak açık kalabilen ve portatif arı kovanlarını icat etti [16, 17]. Bu icat, 1851 yılının Ekim ayında gerçekleşti. Langstroth, özyaşamöyküsünde, "Bu icadı sonuca erdirdiğim gün, arıcılıkta bir devrim yaratacağını açıkça görebilmiş ve günlüğüme şöyle yazmıştım," der ve devam eder: "Arıların üretimini daha kolay ve verimli kılacak olan bu kutuların kullanımı arıcılığa yeni bir ivme kazandıracak, bundan eminim." Hemen devamında, bu-





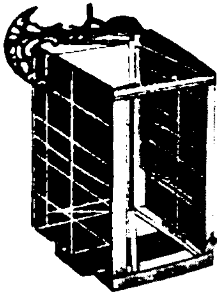
nun nerelerde kullanılabileceğini sıralamıştı. "Basit, pratik ve portatif bir kutu bulduğunda sonuçlar Eukleides'in önermelerindeki kadar açıktı."[38]

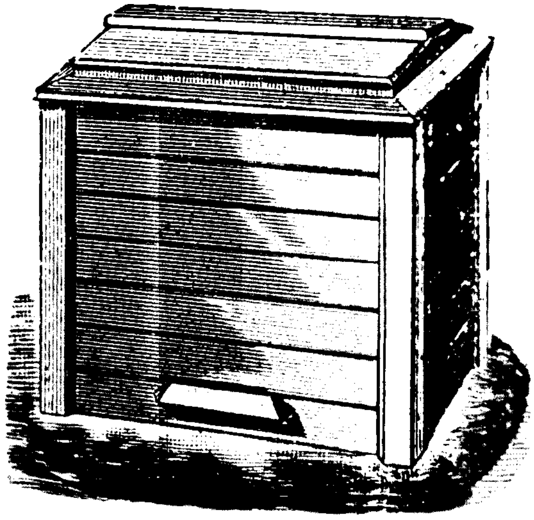
Langstroth, 15 Ocak 1852'de icadının patentini aldı ve aynı yıl, şimdiye kadar yazılmış en etkili ve en çok kabul gören arıcılık incelemelerinden biri olan *The Hive and the Honey Bee* sayesinde onu tüm dünyaya duyurdu.[39] Bu eserin kısa sürede yakaladığı başarı, diğer Avrupalı arıcıların da (Debeauvoy, Dzierzon, Berlepsch vb.) hemen hemen aynı tarihlerde benzer sonuçlara ulaşmalarından dolayı ortamın zaten buna hazır olmasıyla açıklanabilir. Langstroth her kutu ve arı kovanının dört duvarı arasında dokuz milimetrelik tek vücut bir ayraç öngörüyordu; bu boşluk, arıların çalışmasına izin veriyor ama arıcının koyduğu sınırların dışında onların petek oluşturmasını da engelliyordu. Bunların dışında, onun arı kovanları 447.7 x 231.7 milimetrelik ölçülerdeki bir dizi levhayla dışarıdan açılıyor ve "tek bir arıyı bile huzursuz edip ona zarar vermeden"[40] tek tek kontrol yapılmasına olanak tanıyordu. Bu dikdörtgen format, bundan daha hacimli olanlardan daha pratik ve kolay idare edilebilir olduğu için kabul görmüştür.

18. Balmumu üretmek için masa ve araç gereçler (XIX. yüzyıl sonları).

19. A. I. Root tarafından yapılan, arılar için duman çıkaran körük.

Ama bu yeni arı kovanı, eğer XIX. yüzyılın ortalarından beri arıcılık modasıyla çok yakından ilgili olan teknik ve endüstriyel diğer unsurlar olmasaydı, bu evrensel başarıya ulşamazdı. Öncekiyle ilgili olarak, modern ve akılcı arıcılığın, petekleri yapmak için arılara yol gösteren kalıp baskılar (J. Mehring, 1857; daha sonra Samuel Wagner tarafından 1861'de geliştirilmiştir) **[18]**, kovanın içinde işlem yaparken arı sokmasını engelleyen duman çıkaran körük (Moses Quinby, 1870; hemen ardından Bingham

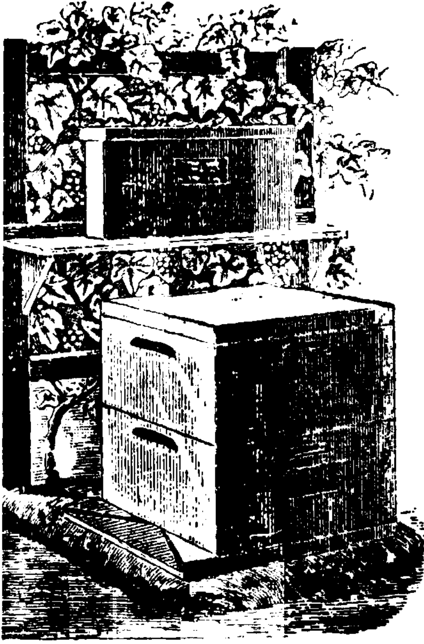


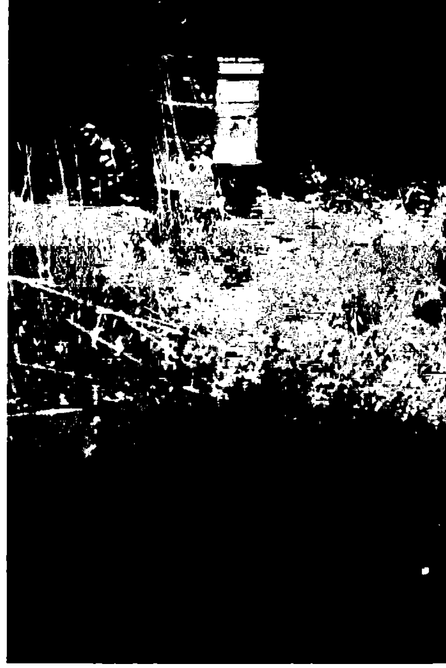


ve Root tarafından geliştirilmiştir) [19] ve peteklere zarar vermeden kutuları boşaltmaya yarayan merkezkaç sistemiyle balın çıkartılması (Hruschka, 1865; 1867'de Langstroth ve 1868'den sonra da Root tarafından iyileştirilmiştir)[41] [20, 162] gibi diğer keşiflerle birlikte geliştiğini söylemekte yarar var. Tüm bunlar, geleneksel yöntemlerle arı kovanlarından elde edilen baldan çok daha üstün bir üretim sağlayarak sanayi arıcılığının geniş çapta ifa edilmesine olanak tanır.

Amos Ives Root (1839-1923) gibi arıcılık mamûlleri üretenler de ortaya çıkan bu yeni süreçte önemli bir rol oynamışlardır. On yedi yıl boyunca çalıştığı kuyumculuk işini 1869 yılında "bee supplies" üreten bir yer açmak için bıraktı. 1876 yılında 20 çalışanı varken bu sayı kısa sürede 100'e ulaştı. Arıcılıkla ilgili tüm nesneleri tanınır kılmak için herkesten daha fazla çalıştı [21]. Root, Langstroth'un arı kovanındaki örümceklere barınak olmaktan başka işe yaramadığını söylediği gereksiz unsurları çıkararak onu yeniden uyarladı. Böylece, 1870'ten bu yana üretilen *Simplicity* ortaya çıktı ve kısa süre sonra da iç içe geçmiş tahta levhalarla daha da mükemmelleşti [22]. Sonuç, ekonomik olmasıyla sağlamlığın bir araya gelmesiydi ve tasarım temiz olmakla birlikte süsten tamamen uzaktı. Düz ya da hafif bir eğim bulunan kapağı açık mekânlara uyum sağlıyor ve çevrenin kübik görünümüne güç katıyordu.

O dönemde arıcılıkta kullanılan, birbiri üstüne çıkan eşit katlar, hemen hemen aynı dönemlerde Chicago Okulu'nda uygulanan gökdelen





prensiplerinden biraz daha önce ortaya çıkmıştı [23]. Arı kovanının tüm unsurları standartlaşmış ve üretimiyle montajı aynı tip olmuştu. Arı kovanının biçimi işlevinin sonucu olarak ortaya çıkmıştı. Sakinleri olan kanatlılarsa parçaları geliştirilerek her zaman daha iyi verim alınabilecek eşi görülmemiş "doğal" bir mekanizma olarak algılanmaktaydı.[42]

Ürünlerini tanıtmak için Root'un başvurduğu yollar oldukça ilginçti: 1875'ten itibaren *Gleanings in Bee Culture* isimli çok popüler bir dergi yayımlamaya başladı, 1877'de evrensel arıcılık kitapları arasında belki de en çok okunanı olan *ABC of Bee Culture* isimli olağanüstü başvuru kitabının ilk baskısı piyasaya çıktı.[43] Ayrıca, Root, düşüncelerini yaymak için popülist yöntemler deneyen toplumsal bir reformcudur: *Gleanings*'i ücretsiz olarak misyonerlere göndermiş ve belli bir dönem de sigarayı bırakan eski tiryakilere duman çıkaran arı körüğü hediye etmişti. 1909'da viski ilanlarına karşı kişisel bir savaş başlattı.[44] Bu tür davranışlar, aydın ve

22. A. I. Root tarafından 1870 yılından itibaren yapılan *Simplicity* arı kovanı. Tamamıyla "akılcı" olan bu prototipte süs unsurları kaldırılmıştır.

23. *Simplicity*'den yola çıkan "gökdelen" biçimindeki yükselen arı kovanı. Lucio Ramırez'in arı kovanlarının 1979 yılına doğru çekilmiş bir fotoğrafı.



24. San Juan de Luz'da, XX. yüzyılın başlarında Rahip Weber kendisine ait barınak-arı kovanlarının önünde.

siyasal kesime mensup hayranlarını saymazsak, çoğunluğu köy öğretmenleri ya da rahiplerinden oluşan müşterilerini derinden etkiliyordu.

Çalışmanın toplumsal erdemini özendiren pratik bir model olarak arıcılık, geçen yüzyılın ikinci yarısında kendini bu yolla iyice tanıttı ve birçok köylünün sağladığı yarar da "hiç çaba harcamadan" arttı. Paris'teki Luxembourg Bahçesi'nde düzenlenen halka açık arıcılık kursları 1857'de başladı; başarısı öyle büyük oldu ki ilk yıl 70 olan kayıtlı kişi sayısı tüm öngörüleri aşarak ikinci yıl 500'ü geçti. "Hareketli" arı kovanını savunup Kuzey Amerika arıcılığındaki ilerlemeleri açıklayarak 1868-1869 yılları arasında yayımlanan bir dizi makale ile Fransa'da ünlenen Charles Dadant'ın düşmanı ve geleneksel "sabit" arı kovanının savunucusu Henri Hamet, bu kursların sorumluluğunu uzun bir dönem üstlendi.[45]

Bu polemik, dönemin tüm ideolojik çağrışımlarını da kaçınılmaz bir biçimde üzerinde toplayarak kamuoyunda büyük yankı uyandırdı: İleri görüşlüler hareketli ya da "akılcı" arıcılığın yanında olma eğilimi gösterirlerken, daha tutucu olanlar Hamet'nin savından yana bir tutum içine girdiler. Bu tutucu kesim Fransız şovenistlerinin desteğine sahipti, çünkü Langstroth'un arı kovanı yabancıydı (Berlepsch tipi Alman prototiplerinden hiç söz etmeyelim). Fransa ve Prusya arasındaki savaştan sonra, Rahip Weber'in (1844-1915) Paris'teki Jardin des Plantes'ta [24] küçük bir arı kovanı çifliği kurma izni almasıyla birlikte arıcılığa olan ilgi daha da arttı. *L'Apiculture* başlıklı 12.000 mısralık şaşırtıcı şiirin (özgün Fransızca baskısından çok Almanca çevirisi ilgi görmüştür) yazarı olan bu kişi, kendi arı kovanlarının başına bilginleri ve parlamenterleri toplamayı başarmış-

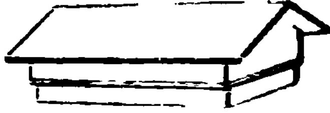


Fig. 102. — Toit à deux versants sans charnières, pouvant remplacer le toit plat.

sont appelées les *côtés* de la ruche, et la caisse tout entière forme le *corps* de la ruche (C,C, fig. 101). La figure 103 représente ce corps de la ruche isolé. Une grande partie du devant et du derrière de la ruche est

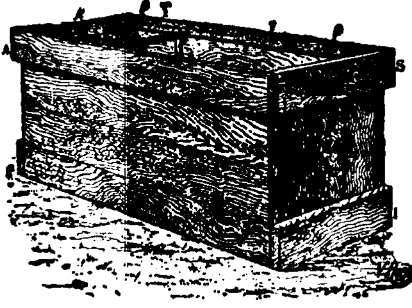


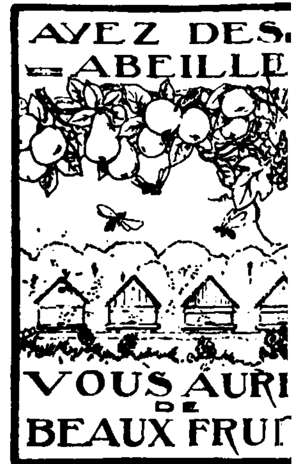
Fig. 103. — Corps de la ruche à cadres. — D, face de derrière; C, un des côtés; A, S, I, traverse; T, un des vingt cadres en place; p,p, points de repère; r,r, rebord.

25. Kare biçimindeki blokları ve kutunun uzunlamasına oluşuyla tanınan Layens arı kovanı.

26. Iyi bir tarımsal ürün almak için arıcılığın yararları. Fransa'dan bir afiş (1910 yılına doğru).

tır.[46] Akılcı arıcılığın Fransa'da da kaçınılmaz bir başarı sağlaması için ortam hazırlanmıştı.

Demiryolu şirketlerinin eski tasarımcısı ve aynı zamanda fotoğrafçı ve kâşif olan Fransız Georges Layens (1834-1897) tarafından doksanlı yılların başında tanıtılan yeni arı kovanı, belki bu yüzden bu kadar çok başarı elde etmişti. Delfinado Dağları'nda 1869 yılında inzivaya çekilip bir keşiş gibi yaşayarak kendisini ünlü yapan prototipi birkaç yıl sonunda üretmişti.[47] İçinde 310'a 370 milimetrelik, hareket eden tahtalar barındıran dikdörtgen bir kutu oluşturmuştu **[25, 47, 53, 168]**. Kuzeni Gaston Bonnier ile birlikte yazdığı kitap özellikle Fransa'da çok büyük popülarite kazandı.[48] Daha sonra da göreceğimiz gibi, Galiçya ve Katalanya'dan İspanya'ya giren ilk "modern" arı kovanlarının bu tarzda olduğunu söylemek gerekir.



Şimdiye kadar söylenenler tarihte olanların yalnızca küçük bir bölümünü oluşturur. Anlattığımız örneklerden yola çıkarak, arıcılıkla ilgilenen birçok kişi ya yeni arı kovanları yarattı ya da var olan modelleri geliştirdi. Her ne kadar bunlardan yalnızca birkaçı yankı uyandırdıysa da, bu ilgi,

sütçü kadın fablı* hâlâ düşlerde dolaşırken, brikolaj için neredeyse evrensel sayılabilecek bir tutkuyu tatmin etmeye neden olduğu için önemlidir. Her arı kovanının –hiçbir azalma olmaksızın– yıllık bal üretimini en azından ikiye katlayabileceği başvuru kitaplarında birçok kez tekrar edilmedi mi? Arıcılıkla ilgilenmek birçokları için (en azından, daha önce de söylediğim gibi, babam için) zenginlik ve mutluluk düşüne dokunabilmenin en ulaşılabilir yoluydu. Arılar, ayrıca, dölleme konusundaki katkılarıyla tarım sektörüne de sayısız yarar sağlarlar [26]. Hatta can yakıcı arı sokmalarının bile iyileştirici özelliği olduğu savunulmuştur.

XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında eğitim alan ya da kendini geliştiren sanatçı, teknik adam ve birçok ütopyacıdan miras kalan arıcılık kültürü genel hatlarıyla bu şekilde oluşmuştur. Bu mitsel ve kültürel altyapının, daha sonra da göreceğimiz üzere, modern Batı mimarisinin ortaya çıkıp gelişmesinde katkısı olduğu yadsınamaz.

Arıların dünyasının bazı çağdaş yaratıcılar üzerinde yarattığı etki tek anlamlı olmaktan oldukça uzaktır derken biraz aceleci davranıyoruz. Zaten temel bir tespitin varlığından daha önce söz etmiştik: Mükemmel bir topluluk olan arı kolonisinin yaşadığı barınaklar "akılcı" bir tasarımla değiştirilip geliştirildiğinde bu koloninin verimi hissedilir biçimde artmaktadır. Ayrıca, arıcılığa olan ilginin ve arıcılıkla ilgili olumlu çağrışımların bu icatlardan önce ortaya çıktığını da gördük. Bu hayvanların organizasyonları, erdemleri ve ürettiklerinin nitelikleri kadar oluşturdukları mimari biçimler de insanlara çekici gelmiştir. Tüm bunlar bir arada dikkate alınmıştır. Her mimar ya da sanatçının bunları kendine göre birleştirmiş ya da ayırmış olması ilgi çekicidir.

* XVIII. yüzyılda Felix Maria de Samaniego tarafından yaratılan, İspanya'da birkaç çeşitlemesiyle çok iyi bilinen bir fabl. Olmayacak düşler kurmak anlamına gelen bir deyime dönüşmüştür zamanla. (ç.n.)

2
İŞÇİ ARI KOVANI, MİSTİK ARI KOVANI



Gaudí: Zincir-Kemer ve Ahlaki Bir Esas

Antoni Gaudı'nin (1852-1926) durumu büyük bir olasılıkla benzersizdi çünkü bu toplumsal hayvanlara olan ilgisi, onların "doğal mimarileri"ne karşı beslediği hayranlık ve son dönemlerde ortaya çıkan hareketli arı kovanlarına duyduğu sempati, arıcılıkla ilgili metaforların kullanımındaki neredeyse tüm olasılıkları ve değişkenleri bizlere sunmuştur. Bu bizim için ayrıcalıklı bir önem taşımaktadır çünkü Gaudí'nin yararlandığı kaynaklar, onun formasyonu ve düşünce yapısıyla ilgili çok şey yazılmasına karşın, onun arıcılıkla olan ilişkisinden hiç söz edilmemiştir. Öncelikle bu mimarın dalgın, ne yapacağı kestirilemez dâhi bir çılgın olduğu yönündeki sözlerden uzak durarak onun büyük bir sağduyuya sahip olduğu konusunda ısrarlı davranmak gerekir. Birçok konu üzerindeki düşüncelerini ve yorumlarını kendisinin kaleme aldığı yazılardan ve Joan Bergós, C. Martinell, I. Puig-Boada, J. Ràfols ve diğerleri tarafından toplanan az sayıdaki tanıklıktan çok iyi biliyoruz.[1] Süsleme ve konstrüksiyonla ilgili düşüncelerini şimdilik bir yana bırakarak mantık, Akdeniz, Don Kişot, Hamlet ve Orestes gibi değişik konular üzerindeki gözlemlerine baktığımızda çoğunun keskin ve oldukça duyarlı olduğunu söyleyebiliriz.[2]

Gaudí hastalıklı bir çocukluk geçirmişti ve hiçbir zaman sağlıklı bir insan olmamıştı. Bu durum onu uzun dönemler kır ortamında yaşamaya zorlamış ve böylece keskin gözlemci bir ruhla bu süreç birleşince, eskiye dayalı kültürel aracılık olmaksızın, ortaya kendine özgü bir biçimde doğayı algılayan bir kişi çıkmıştı. Zaten kendisi de şöyle demişti: "Çiçek saksılarıyla, asma ve zeytinliklerle çevrili, horozların ötüşü, kuşların cıvıltısı ve böceklerin sesiyle şenlenmiş ve arkaplandaki Prades Dağları ile benim her zaman ustam olacak olan en saf ve en zevk veren doğa görüntülerini elde etmiş bulunuyorum."[3]

Katalanya tarımcılığında hiçbir zaman eksik olmayan rüstik arı kovanlarını da o dönemlerde tanımış olmalıydı. Yıllar sonra ise, açılıp kapanmayan düz kanatlı uçakların uçuşunu arıların uçuşuna benzetmesi ve "bu hayvanlar yüzyıllardır uçmaktalar, hem de mükemmel bir biçimde"[4] demesi oldukça ilginçtir.

Görünüşe bakılırsa, Gaudı herkesçe bilinen geleneksel Katolik inancı ve oldukça önyargısız naturalist düşünceleri arasında kişisel bir senteze ulaşmıştı. Yaptığı ilginç bir yorumda, "olayların neden olduğu diğer yol göstericinin büyük Doğa Kitabı"[5] olduğu yönündeki sözleriyle kutsal açıklamayı neredeyse destekler. Bir sanatçı için bunun bilinmesi kaçınılmazdır; tıpkı Aziz Augustinus'un o ünlü sözünden yola çıkan üçlü önermenin belirttiği gibi: "Güzellik gerçeğin ışığıdır; sanat da güzellik olduğuna göre, gerçek olmadan sanat da olamaz. Gerçeği bulmak içinse, Tanrı'nın yarattığı kullar birbirlerini iyi tanımalıdırlar."[6] Gaudi bundan yola çıkarak sanatta ustaların olmadığını ve okulların, konferansların, kitapların ve dergilerin "yalnızca birer yardımcı"[7] olduğunu savunur. Tüm bunlar, ondaki naturalist esinlenmeyi ve gerçek özgünlüğün köklere dönüşte yattığı konusundaki ısrarcı davranışı da açıklar.[8]

Geçmişten miras kalan geleneksel aracılık olmaksızın, doğal yasaları ve biçimleri dolaysız bir biçimde incelemek, mimarımız için teolojik bir anlam taşımaktadır. Kendisi şöyle belirtir: "Tanrı kısır olan hiçbir yasa yaratmamıştır, yani tüm yasalarının uygulaması vardır; bu yasaların ve uygulamaların gözlemlenmesi de İlahi olanın fiziksel bir biçimde açığa çıkmasıdır."[9] Ancak tüm bunlar insanoğlunun gözlemlediği biçimleri gözü kapalı başka bir yöne aktarmakla yetinmesi anlamına da gelmez, çünkü yaratı devam edegelen bir süreçtir ve yaratanın da yarattıklarına gereksinimi vardır; yeni yapıtlar yaratmak için doğa kanunlarına başvuranlar Yaratan ile işbirliği yaparlar. Kopya çekenler ise işbirliği yapmazlar.[10]

Bu işbirliğine bir örnek olarak, Gaudı'nin en bilinen mimari icadı olan zincir-kemeri verebiliriz. Reus elyazmasını 1870'te kaleme aldığında bundan hiç söz etmez, yalnızca yarım kubbenin yarattığı "büyük etki"yi ve diğer geleneksel tarzları övmekle yetinir.[11] Ancak, mimarın yapıtlarında seksenli yılların başlarından beri zincir-kemerler yer almaktadır: Bunları, tahta parçalardan yapılmış olarak Mataró İşçi Kooperatifi'nin salonunda (1883), tuğladan yapılmış halde Vicens Evi'nin şelalesinde (1883), Güell Çiftliği'nin ahırlarında (1884'te bitirilmiştir) görmekteyiz; bu unsur, Barselona'daki Güell Sarayı projesinden sonra, Gaudı'nin yapıtlarında alışılan bir unsur olmuştur (1885).[12]



Bunun uygulanması kesinlikle raslantıya dayanmamaktaydı ve mimarın kendisi bunun özelliklerini ve avantajlarını değişik ortamlarda ima etmişti. Bu kemerlerin en etkileyici yönü, asılı kalan ve onu tutan biçimler arasındaki sınırları kaldırmasıydı, çünkü, ona göre, geleneksel mimaride kemerle sütun arasında süreklilik olmaması kadar mükemmelik dışı bir şey olamazdı. Bu yolla, aynı zamanda, tıpkı La Sagrada Familia'da olduğu gibi, Gotik kilise mimarisindeki dorukları ve payandaları ortadan kaldırmış oluyordu, öyle ki, "tapınağa destek sağlayan tüm unsurlar kordon biçimindeki süslerden oluşmaktaydı".[13]

Bu mimari buluşun "doğal" kaynağı acaba neydi? Uçlarında sabit bir zinciri (ya da sicimi) asılı bırakarak biçimini yerçekimi kanununun belirlediği bir kemer icat etme fikrini Gaudí nereden bulmuştu? Mimarın yaşamöyküsünü aktaran yazarlar bu buluşun ne kadar akılcı olduğundan söz etmişler ve eski mimarilerde, geleneksel konutlarda ya da José J. Landerrer'in "Ispanya'nın Piramitleri" (Haziran 1883)[14] isimli makalesindeki ütopik önerilerde buna benzer oluşumların var olduğunu belirtmişlerdir. Varsayılan bu kaynakları kesin bir biçimde reddetmeye gerek bırakmadan, arıların da bu tarzda yapılar inşa ettiklerini şimdi hatırlatmak istiyorum: Bir grup işçi arı, ayaklarından birbirlerine asılarak, havada asılı duran kemerin başlangıcı sayılabilcek bir biçimde, havada kalan bir "zincir" oluştururlar [**27** ve **28**]. Petekler de, havada duran kordon ya da kablo biçimindeki nesneler temel alınarak, yukarıdan aşağıya inşa edilir.

"Yukarıdan aşağıya" tasarlanmış bu mimari yaklaşım Gaudí'nin döneminde bir sır değildi. Arıcılıkla ilgili incelemelerde, XVIII. yüzyılın ortalarından beri, bu tarz "inşa teknikleri"nin temsilcilerine rastlanmaktadır. Görme özürlü ünlü doğabilimci Huber, üzerinde çalıştığı bu hayvanların etkinliklerini betimlerken kendini onlarla özdeşleştirebiliyordu: "Birkaç





inçlik kalınlıkta olan bir grup arı, mimari çalışmalarının bizim tarafımızdan görülmesini engelliyor. Petekler bu yığının ve karanlıkların içinde inşa edildiğine göre, bunlar bir yere bağlı olmalı; başlangıçları arı kovanının kubbesinden çıkmakta ve oluşum döneminin hangi evresinde olduğuna bağlı olarak aşağı yukarı kovanın tabanına doğru uzanmakta ve çapı da uzunluğuyla orantılı bir biçimde artmaktadır."[15] Eskiden tavana asılı olan kemerin yatay bir düzlem üzerine dayalı olduğu ortaya çıksın diye, arıcılıkla ilgilenenlerin bal toplamak için yaptıkları gibi, petekleri boşaltmak yeterliydi [**29** ve **30**]. Her ne kadar bu konu üzerinde daha sonra duracak olsak da, Güell Kolonisi'ndeki şapelin kordon biçiminde yapılmış maketini artık düşünebileceğimiz açıktır. Gaudí arıların dünyasını tanıyor ve onlara saygı duyuyordu; doğal evrenin değişik çevrelerinden gelen birçok etkiyle yarı bilinçli olarak temellerini buna dayandırmıştı. Kır yaşantısı içinde geçirdiği çocukluğundan beri, yukarıda asılı duran kordon biçiminde birçok petek gördüğüne hiç kuşku yok.

29. Kemer; Güell Sarayı'na (Barselona) içeriden giriş kapısı. Ters çevrilmiş fotoğraf.

30. Diyafram biçimindeki kemerlerden oluşan Barselona'daki Batlló Evi'nin tavanarası. Ters çevrilmiş fotoğraf.

Ancak bu konunun derinliğine inmeden önce, Gaudí'nin ahlaksal esaslarından ve toplumsal düşüncelerinden söz etmek yerinde olacaktır. Dünyaya bakış açısı geleneksel arı kovanında betimlenene çok yakındır

ve Katalan mimarın yaşam biçimiyle arıcılığa ilgi duyanlar arasında egemen olan yaşam biçimi arasındaki aşırı benzerliği fark etmek de oldukça etkileyicidir.

Gaudí'nin sebze, meyve, yoğurt, süt ve kepekli ekmekle beslenen vejetaryen bir doğabilimci olduğunu hepimiz biliyoruz. Etin yanında, baharat, kahve ve alkol gibi sinirleri harekete geçiren yiyecekleri de diyetinden çıkarmıştı. Aşırı tutumluluğu ve kanaatkârlığı herkes tarafından iyi bilinmekteydi ve, ayrıca, sıkı giyinmeyi de pek sevmezdi. Bir parça ekmeğin üzerine sürdüğü balı yer ama hiç şeker kullanmazdı.[16]

En çok övdüğü erdemler ise çalışmak ve özveri ruhuna sahip olmaktı. Kesinlikle hoşlanmadığı bir tavır olan doğaçlamanın olumsuz etkilerini yok eden temrin eylemini çok desteklerdi.[17] Aslında, "ısrarlı bir biçimde sürekli çalışma" olarak algılanması gerektiğini savunduğu çileci tavrı öven Gaudí, bu konuda biraz aşırıya kaçmaktaydı.[18] Kendini acıya ve kedere adamanın zevkli bir şey olduğunu savunurdu. "Yaratılan eserlerde başarı elde etmek için özveri şart, özellikle yavaş ilerleyen yapıtlarda; özveriden fedakârlıkta bulunamayacağımıza göre, iyi yapıtlar ortaya çıkarırken özveride bulunalım da buna değsin," demişti Gaudí.[19] Bu özveri karşılık beklemeden yapılmalıydı ve bu özverinin içinden "ben"i çıkarıp atmak gerekti.[20] Ona göre, özgürlük Cennette bile olmayan bir düşten ibaretti; zaten düşünce de özgür değildi çünkü gerçeğin kölesiydi.[21]

Mimar, başkalarının işlerini vöneten biri ve "yasa" yapan bir yönetici olarak Gaudí'nin arı kovanındaki kraliçeyle özdeşleşebileceğini söylemeye gerek yok. O da tıpkı ana-kraliçe gibi "büyük özverilerde bulunmak zorunda; ona hacet kalmayan küçük özveriler içinse kendi madunları var".[22] Böylece, aileleri ve yeşermekte olan toplumları yaratan bu kolektif özveridir: "Çeşitli dinsel gruplardaki manevi ve maddi ilerlemenin nedeni, tüm üyelerin grubun çıkarı için özveride bulunmasıdır."[23] Sessiz arı kovanı örneği manastır yaşamıyla bir tutulabilir; Gaudí'nin tüm yaşamı boyunca bekâr kaldığını, kendi ruhsal esenliği ve "onu birçok acı ve üzüntüden korumak"[24] için Tanrı'nın ona verdiği bekaret armağanından dolayı gururlandığını unutmamak gerekir. Bu anlamda, hem bu toplumsal hayvanlara hem de rahiplere benzemekteydi.

Böyle bir ideolojinin kolektivizme yatkın olduğu düşünülebilir, ancak onun tutucu yönü ulusal düzlemde[25] ayrılıkçı düşünceleri, toplumsal düzlemdeyse Bolşevik komünizmini reddetmesine neden oldu. Sovyetler'le ilgili eleştirileri gerçek bir arıcıya layık düşüncelerdir: Kendi aralarında para biriktiremedikleri için birbirlerine de yardım etmeleri olası değildir

diye bir açıklamada bulunur.[26] Eğer para ile balı (ya da tarladaki tohumları) değiştirirsek, eski ağustosböceği ile karınca (ya da arı) fablından fazla uzaklaşmadığımızı görürüz. Aslında, Gaudí'nin savunduğu, ataerkil aile anlayışına dayanan ve hiç kimsenin bireysel karşılık beklemeden kendini ateşli bir biçimde çalışmaya adadığı sınıfsal bir toplumdu.

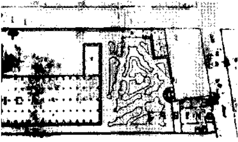
Merhamet üzerine dayanışma içinde olan çalışkan toplumun bu mistik yanını Gaudi tek bir günde planlamamıştı ve özellikle de bu dönem yaşamının son yıllarına denk gelmekteydi;[27] ancak, her ne kadar bu durumun kristalleşmesine götüren adımları somut bir biçimde izlemek pek olası değilse de, birazdan ayrıntılarıyla göreceğimiz gibi, seksenli yılların belli başlı çalışmalarında var olan arıcılık paradigmasının bunda rolü olduğunu tahmin edebiliriz.

İşçilerin Arı Kovanı: Mataró Kooperatifi

İlk önce Mataró İşçi Kooperatifi'nin nasıl ortaya çıktığını anlatmamız uygun olacaktır. Sanatsal açıdan bakıldığında çok ilginç olduğu pek söylenemez ama Gaudí'nin bazı mimari ve toplumsal düşüncelerini ilk kez uyguladığı bir "laboratuvar" olarak oldukça önem taşıdığı söylenebilir.

Bu kurum, büyük ölçüde, Uluslararası İşçi Örgütü'nün kurulmasıyla birlikte oluşan devrimci düşüncelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır; bu tarihsel olayın yankıları doğrultusunda, 1864 yılında, Mataró Kooperatifi'nin yöneticisi olacak olan Antonio Gusart tarafından yönetilen *El Obrero* isimli bir gazete Barselona'da çıkmaya başlar. Bu gazete, o dönemlerde 247 üyesi bulunan Yerel Dayanışma Topluluğu'nun aynı yılın 1 Temmuz günü gerçekleşen toplantısının ardından yayımlanmıştır.[28] Ancak bu topluluğun etkili bir biçimde işlevsel olması, işçi sınıfları haklarının kabul edildiği 1868 Devrimi'nden sonraya rastlar. Fabrika, Gracia'da bulunduğu başlangıç döneminin ardından, 26 Aralık 1874'te kesin olarak Mataró'ya yerleşir. O dönemlerde, işçi hareketi savunucusu ılımlı Salvador Pagès'in yönetimi altında, çeşitli ulusal ve uluslararası toplantılarda topluluğun elde ettiği başarılarla birlikte bir refah süreci başlar.

Gaudı, büyük bir olasılıkla, (Pagès'i çok etkileyen) Philadelphia Yüzüncü Yıl Sergisi'nin tarihi olan 1876 ile 1878 –bu tarihte, o dönemlerde çırak olan mimarımız tarafından kooperatifin dikkatle hazırlanmış bazı çizimleri Paris'teki Evrensel Sergi'ye gönderilmişti– yılları arasında devreye girmiş olmalıdır. Böylece, Gaudí'nin ilk önemli çalışmasının, mimari



31. Mataró İşçi Kooperatifi'nin genel planı. Tekstil fabrikası, işçilerin konutlarıyla gazinonun tam ortasında bulunmaktadır.



32. Mataró İşçi Kooperatifi'nin afişi için Gaudí'nin yaptığı çizim (1874). Işçiler arılarla simgelenmektedir.

bir proje olmaktan çok, kentsel ve toplumsal bir ütopyanın mimari bir görselliğe dönüşmesi olduğu anlaşılmaktadır. Pagès onun ürünlerini Paris'te yaymak istemişti ama savunduğu kooperatif ideallerinin propagandasını yapmak onu daha çok ilgilendirmişti.

Bu çizimlerden bildiğimiz, işçi mahallesiyle gazino arasına kurulmuş olan tekstil fabrikasından oluşan bir çeşit küçük "çizgisel kent"tir ve tüm bunlar, çevresini saran çeşitli alanlara ayrılmış ve sınırları iyice belli olan bir mekân içine yerleştirilmiştir [31]. Bu kooperatifin arıcılık metaforunu kullandığı çok açıktır: (Hiçbir zaman inşa edilmemiş olan) gazinonun oyun salonu için çizilen taslaklarda şu tarz yazılar bulunmaktaydı: "Kardeşlikten daha yüce bir şey olamaz" ya da "Yoldaş, dayanışma içinde ol ve hep iyi davran".[29] Kooperatifin flaması için Gaudí'nin çizdiği resimde kumaş dokuyan iki arı temsil edilmekteydi [32]; daha dolgun görünümlü olan bir üçüncü arı ise görkemli bir biçimde bayrak direğinin üstünde durmaktaydı [33].

Bu hayvanın amblemdeki anlamı geçen yüzyılın son dönemlerinde mükemmel bir biçimde kodlanmıştı. Mataró'nun yerel gazetesi *El Eco del Litoral*'de yayımlanan bir makalede, 28 Temmuz 1885'te kooperatifte kutlanan bayram da dikkate alınarak, açık bir biçimde şöyle denilmişti: "Hem





34. Progreso de Sans Eğitici ve Eğlendirici Işçiler Birliği'nin mührü: Arı kovanı çalışma ve kültür simgeleriyle özdeşleştirilmektedir.

35. Arı kovanı, çalışan sınıfın ana simgesidir: *La Guıa del artesano*'nun kapağının önünde ve arkasında yer almaktadır, E. Paluzıe (Barselona, 1901)

tam ortada, hem de bayrak direğinin –eski flamaların parlak çelikten direkleri gibi değil– en tepesinde kendini gösteren, çalışmanın ve çalışkanlığın simgesi arıların kırılgan yaşam çevresi, topluluğun zengin ve sanatsal flamasını kaplayan ve çeşitli çiçeklerden oluşan gösterişli saksılarla birlikte göze çarpmakataydı."[30] Barselona'da 1870'te gerçekleşen I. İşçi Örgütü Kongresi'nde Pagės tarafından ortaya atılan bir fikrin burada daha da gelişmesi söz konusuydu. Oradayken Pages şöyle demişti: "Ben ve bazı arkadaşlar birtakım avantajlar elde ettik ve sizlere bunu nasıl başardığımızı anlatacağım. Tıpkı karıncalar gibi, gelecekte daha rahat edebilmek için şimdi biriktirme prensibini benimseyip yarınlarımızı daha yaşanır hale getirmek için, bugünden özveride bulunarak, toplamı bize bir fabrika kurmamıza yarayacak küçük miktarlarla ortak bir birikim oluşturduk; böylece, artık kimse bize gelip şart koşamıyordu."[31]

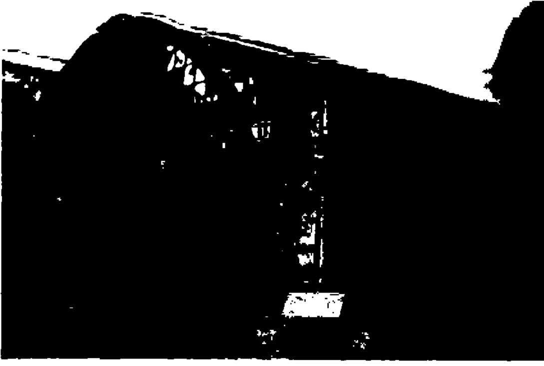
Toplumsal hayvanların (özellikle de arıların) çalışan sınıflar için mükemmel bir örnek oluşturması çıkarımına, bazı proleter örgütlerin bastırdığı pullar gibi, o dönemlerde gözlemlenebilcek çeşitli kanıtlarla ulaşılabilir[32] **[34]**. Okul kitaplarında da buna benzer bir yaklaşım söz konusudur; *Guıa del artesano* kitabının kapağında olduğu gibi, işçilerin kullandıkları araç-gereçlerin bulunduğu bir mekânda, ışık saçan bir güneşin yanında arılarla çevrili bir arı kovanı ön planda görülmektedir[33] **[35]**.

Resme dökülen arıların ve arı kovanının, Gaudı ve müşterileri için, üretilen işin ve dayanışmanın erdemlerini simgelediği hiç kuşku götürmez. Cumhuriyetçi ve laik bir amblem söz konusudur; ilk İspanyol işçi örgütünü harekete geçirenlerin ideolojilerini tanıyınca, bunun böyle olduğu-

na hiç kuşku yoktur. Gaudı de bu düşünceleri paylaşmış mıydı? Gaudı'yi Tanrı'ya ve Kilise'ye inanmayan biri olarak yorumlayan Feliu Elias'ın Domenech i Montaner kaynaklı sözleri ne dereceye kadar inandırıcı olabilir? Bu konu son zamanlarda Juan Bassegoda Nonell tarafından bütünüyle incelenmişti ancak onunla aynı sonuca ulaşmamız tabii ki beklenemez. Her ne kadar abartılı olsa da, Feliu Elias'ın anlattıklarında gerçek payı bulunduğunu düşünmemiz bana daha olası geliyor. Gaudı o dönemlerde işçi hakları savunucusu, cumhuriyetçi, hatta ateist bile olabilirdi. Pagès ütopik toplumsal modelinin çizimi için nasıl olur da kendi ideolojisine karşıt olduğunu açıklayan bir mimarı seçerdi? O dönemlerde hiç tanınmayan Gaudí'ye niçin bu görevi vermişti? Savunduğu kurumun idealleriyle aralarında bilinen bir benzerliğin olması onu etkilemiş olamaz mıydı?

Eğer varsayımımız doğruysa, günümüz tarihinde yer alan tüm önemli mimarlar gibi Gaudi de, öyle büyük ideolojik çatışmalar yaşamadan, işçi haklarının ılımlı savunuculuğundan işçi haklarının Katolik tarzda savunuculuğuna geçen bir fırsatçı olmuş olabilirdi. "Müşteri haklıdır" mantığını savunuyor olmalıydı. Belki de mimarımız, La Sagrada Familia'nın yapılmasını isteyen toplumsal ideallerle Mataró Işçi Kooperatifi için ona iş veren toplumsal düşünceler arasında pek fazla bir fark görmüyordu. Sonuç olarak, simgesel ve ahlaksal açıdan bakıldığında, her iki taraf için de (her ne kadar değişik nedenlerden dolayı olsa da) arzulanan ideal toplumun simgesi aynıydı: Arı kovanı.

Gaudí kooperatif üyeleri için çalışırken bu konu üzerinde oldukça düşünmüş olmalı. Burada yalnızca flama için yaptığı çizimlerden söz etmiyoruz: Kardeşi Francisco, birkaç yıl önce tamamladığı doktorluk kariyerini icra edemeden, 1876 yılında 25 yaşındayken vefat etti.[34] Kardeşi ailenin '*hereu*'suydu ve onun ölümünden sonra ailenin tek erkek çocuğu olarak kalan ve kendisinden bir yaş daha genç olan Antoni, aileyi geçindirme sorumluluğunu üzerine aldı. Daha sonraları ise, yaşlı babasının ve öksüz kalan yeğeni Rosa Egea'nın tüm sorumluluklarını üzerine alarak bu yükümlülüğü iyice benimsedi. Mimarın tam da kooperatifle ilişki kurduğu dönemde ölen Francisco ve onun yapıtı üzerine Gaudí'nin çok düşünmüş olduğu kuşku götürmez.[35] Ancak kardeşinin "yapıtı", *El Eco del Centro de Lectura de Reus*'ta 1870 yılında yayımlanan ve "Arı Kovanı" gibi anlamlı bir başlığı bulunan tek bir makaleden oluşmaktaydı. Bu toplumsal hayvanların alışkanlıklarını iyi bildiğini gösteren kısa ama gayet tanımlayıcı bir metindi. Tarragona bölgesinde ona yetersiz görünen arıcılığın özendirilmesi için bir çağrıyla çalışmasını sonlandırıyordu: "Çiftçi-





36. ve 37. Mataró İşçi Kooperatifi'nin salonunun içeriden ve dışarıdan görüntüsü (1883 yılına doğru). Gaudı orada ilk yay-kemerlerini yapmıştır.

lerimizin peteklerin çoğaltılması ve özendirilmesiyle ilgilenmeleri çok iyi olurdu; bunun içinse yalnızca arı kovanlarının çiçeği bol olan bir yere yerleştirilmesi ve onların yarasalardan, serçelerden, örümceklerden ve onları yok etmeye meyilli diğer hayvanlardan ve bitkin düşüren rüzgârdan korunması yeterli ocaktır."[36]

Antoni Gaudı, ailesi tarafından yayımlanan tüm yazınsal yapıtların yarısını oluşturan bu yazıyı asla unutmayacaktı.[37] Bu yazıda hareketli teknikle ilgili hiçbir bilgi yer almaz ancak Gaudı'nin arıcılığa karşı var olan sürekli ilgisi, ileride de göreceğimiz gibi, daha sonraki dönemlerde Layens arı kovanının mimari tasarıma uyarlanmasını açıklar. Her durumda, kordon biçimindeki ilk kemerlerinin kooperatifin salonlarında görülmesi bence bir raslantı değildir [**36** ve **37**]. "Arılar gibi" çalışan işçilerin dayanışma örgütü (amblemleri oldukça açıklayıcıdır)[38] söz konusu olduğunda, peteklerin yukarıdan aşağıya doğru yapılış biçimlerine bunun uyarlanmış olması mantıklı değil midir? Gaudí buluşundaki geniş teknik ve estetik olasılıkları hemen sezinlemiş olmalıydı ki ilk mimari çalışması olan bu kemerlerin ahlaksal ve toplumsal çağrışımları raslantısal bir biçimde ortadan kaldırabildiğini fark etti.

Tasarruf Sarayı (Arı Kovanı-Karınca Yuvası)

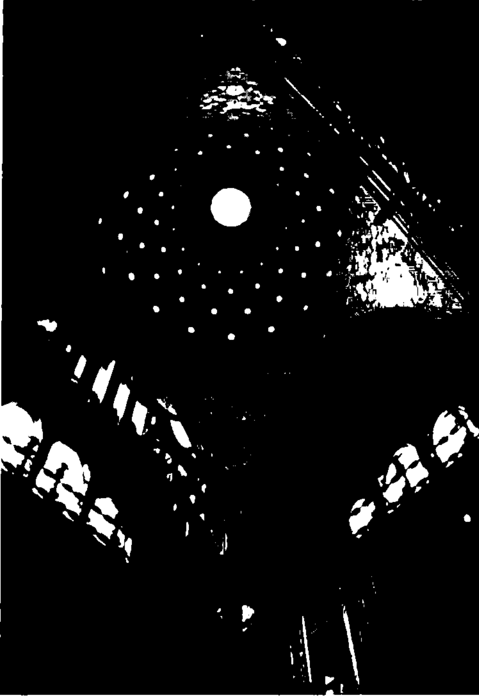
Tabii ki, bu, her durum için geçerli değildi. Güell Sarayı da toplumsal hayvanların gerçekleştirdiği yapıtların etkilerini gösterir. Bu binanın tüm tarihsel ve biçimsel ayrıntıları kesin bir biçimde bilinmektedir. Aslında,



bu yapının, Transatlantik Şirketi'nin sahibi ve geleceğin Comillas Markisi Antonio López y López'in damadı olan zengin iş adamı D. Eusebio Güell ile ailesini simgeleyen bir malikâne olarak kabul edildiği bilinmektedir. Bu şahsın kendisine tam anlamıyla sıradışı bir ev yapma arzusunu yerine getirmek için, Gaudi ve onunla birlikte çalışanlar, ne kadar harcama yapacakları konusunda endişeye kapılmadan, proje üzerinde zorlu bir çalışmaya giriştiler. Inşaat 1886 yılında başladı ve 1889 ya da 1890'da sona erdi.

Binayla ilgili ayrıntılı bir betimleme yapmanın ve onun muhteşem özelliklerini övmenin burada gerekli olduğunu sanmıyorum. Yalnızca binanın ana girişinde, parmaklıkla örülü, yukarıdan aşağıya tasarlanmış taştan iki kemerin bulunduğunu hatırlatmak istiyorum [38]. Içeriden karanlık girişe doğru bakıldığında, hayali arı kovanından çıkarıldıktan sonra yeni değiştirilen iki simetrik petek bloğuna benzer [29]. Bir yanı dokuz metre olan kare bir "avlu"nun çevresine tek kat olarak inşa edilen tüm binanın düzenlemesi ve üzerinin de garip bir kubbeyle örtülmesi çok kendine özgüdür [39]; salonda yerden tavana doğru dikey yükseklik 17.50 metredir. Yeri geldiğinde tiyatro, eğlence salonu ve gece eğlenceleri sırasında kapalı tutulan iki büyük kapı açıldığında, ortaya çıkan mihrapla birlikte şapel olarak kullanılabilecek çok işlevsel bir mekândır.

Dinsel bir imgeyi evin kalbine bu biçimde yerleştirmek, mekândan ustaca tasarruf etmekten çok daha öteye giderek, tüm İspanyol mimarisinin en gizemli ve büyülü yaratılarından birini kutsallaştırma anlamına gel-



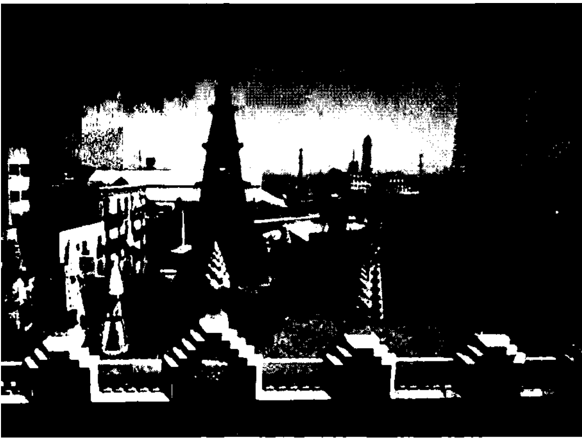


mektedir: Işık hafifçe yukarıdan süzülür, ancak izleyiciler kaynağını net olarak göremezler, çünkü avluyu çevreleyen üst taraftaki bölme ön plana çıkarak bunun görülmesini engeller. Bu durum, alt bölümle uç nokta arasında görsel bir süreksizlik yaratır; böylece, kubbe, toprağa dayalı olan sütunlar ve duvarlar tarafından desteklenmek yerine, sanki gökyüzünde asılıymışçasına belirsiz bir mekân içinde yüzüyor gibi durur **[40]**. Kubbeyi çeken dört kemerin içine terasa bakan aydınlatma pencereleri açılmış ve kemerler havada asılı duran bir kordon gibi yapılmıştır. Petek bloğunu taklit ettiğine dair bir kuşku bırakmamak için, sözü edilen kubbe de aynı biçimde yapılmış olup tavanı altıgen biçimindeki taştan yapılmış karolarla kaplıdır **[41]**. Bunlardan bazıları yalnızca ışığın süzülmesi amacıyla delik olarak bırakılmıştır. Besteci Vicente María de Gibert i Serra (1879-1939) bu saray hakkında "görkemli sanat, toplumsallaşmış sanat, Hıristiyan yaşamının Fransisken müziği; ütopya sözcüğünü kim mırıldıyor?"[39] dediğinde bunu hiç de boşa söylememişti.

40. Güell Sarayı'nın ana kubbesi, sınırları belirsiz bir mekânda asılıymışçasına, yüzer gibi görünmektedir.

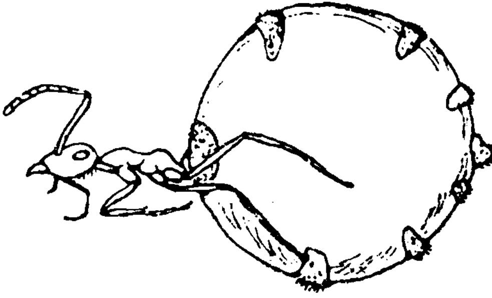
41. Güell Sarayı'ndaki kubbenin iç yüzeyi, tıpkı bir petek bloğu gibi muntazam altıgenlerle kaplıdır.

Gaudí'nin bunu yaparken Arap hamamlarından, Elhamra Sarayı'nın tavanından ya da Doğu geleneğinin diğer mimari örneklerinden esinlen-

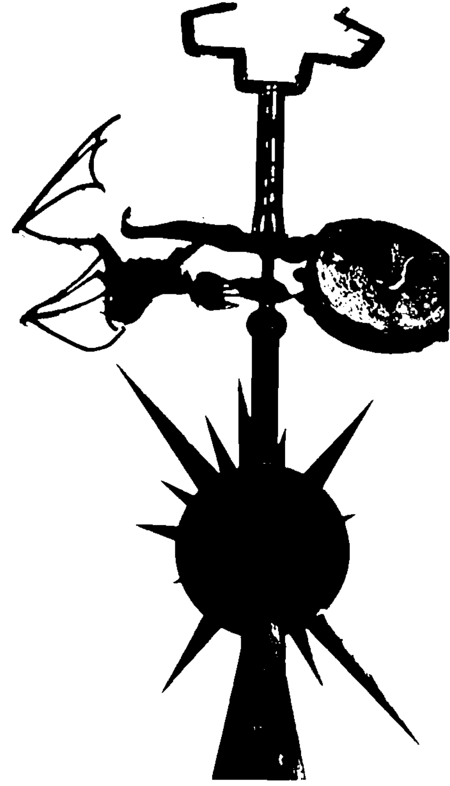


miş olması olasıdır.[40] Onun gibi büyük bir sanatçı çok nadiren aynı çeşmeden su içer. Önceden var olan modelleri yeniden yaratması ve çoğu kez bu malzemeleri görsel olarak tanınmaz hale getirecek biçimde bir araya getirip "harmanlaması" oldukça ilginçtir. Arı kovanının bilinen simgeselliğinden de yararlanmış olmasına hiç şaşırmamak gerek: Çalışma ve tasarruf yapma gibi erdemlerin yüceltilmesine (bunu yaptıranların varsayılan zenginlik kaynağı da bu olmalı) arıların, balmumunun ve balın geleneksel ve dinsel özellikleri de eklenmişti. Güell Sarayı'nın büyük salonuna içeriden baktığımızda, yüksek tavanından gösterişli bir biçimde sarkan petek bloklarıyla kendimizi büyük bir arı kovanının içinde gibi hissederiz. Gaudı, arıların bakış açısından, bizim mükemmel bir mimariyi görmemizi sağlamıştır; kısa bir süre sonra, Maurice Maeterlinck, eğer arıların boyutlarına inip içlerine girebilsek, arı kovanının bizim için nasıl bir şey olabileceğini hayal ederken, sanki bu kavramdan yola çıkmıştı:

> Roma'da bulunan San Pietro'nunkinden daha anıtsal bir kubbenin en tepesinden, karanlıkta ve boşlukta asılı duran geometrik yapılar, dikey, büyük ve birbirine paralel birçok balmumu duvarı halinde yere doğru iner (...). Özü hâlâ taze, el değmemiş, güzel kokulu bu duvarlardan her biri birçok hücreden oluşur ve içinde birkaç hafta boyunca tüm üyeleri beslemeye yetecek kadar erzak barındırır. Burada, kendi saydam hücreciklerinde, ilkbaharın tüm çiçeklerinin sevgisiyle mayalanmış polenin parlak, kırmızı, sarı, pembe ve siyah lekeleri görülür. Çevresindeyse sert ve hareketsiz kıvrımlarıyla uzun ve gösterişli altından zincirler; Nisan balı artık uzun kıtlık günleri dışında hiçbir şekilde açılmayacak olan bir mühürle kapatılan yirmi bin depoda dinlenmektedir...[41]



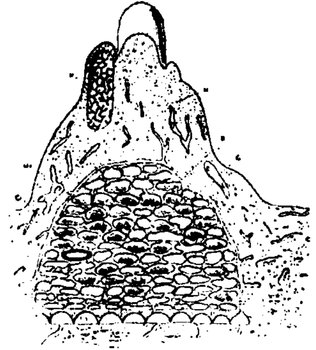
44. Wheeler ve Chauvin'e göre bal karıncası (myrmecocystus). 43. resimde bulunan ucu anıştırıyor olabilir.



43. Güell Sarayı'nda, merkezi kozalakta bulunan ucun eski bir fotoğrafı. Hacın altındaki hayvan yarasadan çok bir karıncaya benziyordu.

Yapının dışına çıktığımızda, ustaca kotarılan bu simgeselcilik başka bir biçime bürünür. Güell Sarayı'nın sayısız pürüzlü taşlarla kaplı olmasından dolayı, sanki hiç insan eli değmemiş gibi naturalist bir görüntüye sahip olan kubbesi terasla birlikte sivri bir huniyi andırır. 18 vantilatörü ve daha alçak bacaları olan bu yer sanki arı yetiştirme çifliğine hükmeder gibidir ve bunlardan bazıları hiç kuşkusuz chalicodoma **[42]** diye de adlandırılan o ünlü "duvar ustası arılar"ın yuvalarını yaptığı yerlerdir. Bu hayvanlar, olgunluk çağı geldiğinde kurtçukların dairesel deliklerden dışarı çıkacağı, altı ile on arasında küresel hücrecik grupları oluşturarak "peteklerini" (çamurdan ve tükrükten oluşan) özel bir havanın içinde yaparlar.[42] Ortada duran o görkemli huni biçiminde, Gaudı için olağan sayılan ahlaksal bir anlam taşır gibi, doğal etkilerin bulunması mantıklı gelmektedir.

Yıldızlı kürenin tepesinde bulunan çubuğun ucunda, ama haç işaretinin altında, kanatlı, tuhaf bir hayvan yoruma açık bir nesne olarak göze çarpmaktadır. Eski fotoğraflara bakıldığında, son restorasyon çalışmasında

yapılan şey yarasaya benzememektedir, tersine, çok farklı bir şeydir: Eğer bizim varsayımımız doğruysa, son derece stilize edilmiş bir karınca söz konusu burada **[43]**. Arkasında içi balla dolu bir torba taşıyan **[44]** "bal karıncası"[43] ya da herhangi bir yeni koloninin gelecekteki kurucusu olacak ana-kraliçe (kanadı olan tek karınca) olabilir. Güell ailesindeki herhangi bir kutlamayı (bir düğün ya da yeni bir şirketin kurulması gibi) ima etmek için mi bu hayvanın oraya konulduğunu bilmiyorum. Ama, her durumda, karıncaların, arıların ve tahta içinde büyüyen böceklerin toplumsal ve inşa edici hayvanlar olarak tanındıkları herkes tarafından bilinir. Hemen hemen ortak olan erdemleri yüzünden uygulamada birbirinin yerine geçebilirler.[44]

Çubuğun ucunda olan bu figürle, Gaudí, büyük bir olasılıkla, bir karınca yuvasını ya da belki tahtada büyüyen böceklerin yuvasını çağrıştırmak istemişti. Bu böceklerin bazı türleri sivri uçlu bir tepe oluşturarak toprağın birkaç metre üstüne çıkan mucizevi mimari yapılar inşa ederler **[45** ve **46]**. Bu durum XIX. yüzyılın sonunda oldukça iyi bilinmekteydi.[45] Gaudí gibi biri için, onun toplumsal, dayanışmaya açık ve tutucu düşünceleriyle kendi mesleğinin eşzamanlı olarak doğada karşılığını bulduğu formu kurnazca ima etmek kadar kışkırtıcı bir şey olamazdı. Çubuğun ucunda duran karınca, ayaklarının ardında bir çeşit torba ya da disk gibi bir şey sürüklüyordu. Belki de "çalışmaktaydı". Mimarın Huber tarafından tanımlanan türlerden olan ve diğer karıncaların yaptığı gibi yuvalarını kazmakla yetinmeyip küçük çamur yığınlarını kullanarak onları inşa etmeleriyle tanınan

duvar ustası karıncalardan bazılarını (*Lasius niger* ya da *Formica fusca*) düşünmüş olması de olanaksız değildir. Onlar hakkında Auguste Forel şöyle yazmıştı:

> [Yağmurdan sonra] her birinin çeneleriyle toprağın altından çıkardığı, ıslak topraktan oluşan küçük topları dişleri arasında taşıdığı görülür. Her bir karınca onu inşa ettikleri yeni binalarındaki yerine koyar, daha sonra onu bölüp inşa halindeki yapının eşit olmayan duvarlarındaki boşlukları doldurmak için dişleriyle o bölgeye iter. (...) Böylece, birkaç saat içinde duvarların (...), sütunların, galerilerin sanki büyülüymüş gibi yükseldiği görülür, çünkü her bir karıncanın ortak güdüyü tahmin edip diğerlerinin işini nasıl olup da hiç engellemediğini anlamak oldukça güçtür (...). Eğer bir önceki kat dışbükey olarak yapıldıysa yenisi de aynı biçimde yapılır ve ayrıntılarda düzensizlikler olsa da her seferinde daha da netleşen, ortak içgüdüsel bir plan uygulamaya konur (...). Özellikle yuvanın ortasına doğru, üç ile altı santimetre arasında değişen (...) büyük kavşaklara rastlanır ve bu yapıların tavanı da, tıpkı büyük duvarların ve evlerin inşasında olduğu gibi, sütunlarla desteklenir.[46]

Aynı zamanda, bu işçi karıncalar, Fernando Garrido'nun *La Ilustración Republicana Federal*'de 1871'de yayımlanan dizelerindeki gibi, popüler işçi edebiyatındaki bölünümlere imada bulunur gibidirler: "Ben mağrur saraylar yaptım / duvarlarında altın ve mavi kakmalar olan."[47]

Yine de, Gaudí'nin yalnızca bir doğa olgusunu ya da yazınsal bir konuyu realist bir biçimde yansıttığını düşünmek doğru olmaz. Diğer yapıtlarında (La Sagrada Familia içindeki orman, Milá Evi'ndeki kutsal tepe vb.) olduğu gibi, izleyende, yeni bir düşünce yaratmasına olanak tanıyan, oldukça stilize edilmiş çağrışımlar uyandırması söz konusudur burada da; ancak, yapıtı yalnızca didaktik bir kitaba indirgemekten de dikkatli bir biçimde kaçınır. Hiç kuşkusuz, bir ya da birden çok iletisi vardır: Içeriden bakıldığında arı kovanı, dışarıdan bakıldığında karınca yuvası gibi olan Güell Sarayı, şu anda konumuzun dışında olan birçok şeye atıfta bulunduğu gibi,[48] Mataró İşçi Kooperatifi'nin savunduğu erdemleri de yüceltmekteydi. Bununla birlikte, bu yeni bağlam bazı farklılıkları da beraberinde getirmekteydi: dayanışma ya da karşılıklı yardımlaşmadan çok, artık önemli olan, insanı refaha götüren çalışarak üretmek ve ürettiğini biriktirmek eylemidir. Tasarruf düşüncesinden uzak, istenildiği gibi harcama yapılarak inşa edilen bir saray için oldukça tuhaf bir yaklaşım. Peki, niye Gaudı'yi tamamen espri anlayışından uzak biri olarak düşünelim ki?

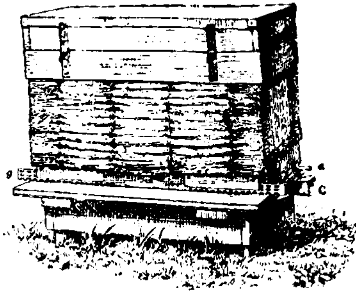
"Bekaret Evi" Olarak Arı Kovanı

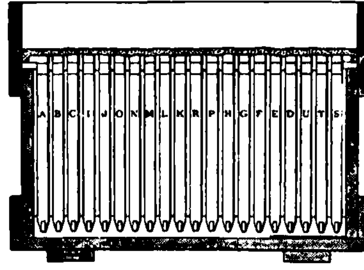
Teresa Okulu'nun arıcılık yaklaşımları da bazı değişiklikler gösterir. Küçük kız çocuklarının ve genç kızların eğitimine kendini adayan ve kısa bir süre önce kurulmuş bir mezhep olan Compañía de Santa Teresa'nın binası "ana ev" olarak bilinirdi. Kurumun kurucusu ve destekleyicisi olan Rahip D. Enrique Antonio de Ossó Cervelló (1840-1896) Vinebre (Tarragona) doğumludur, ancak Tortosa Manastırı'na yazılmadan bir yıl önce, 1853'te, yanında satıcı olarak çalıştığı Reus'u ve onun çevresindeki insanları iyi tanımaktadır.[49] Bir dizi denemeden sonra, kurum, 1876'da resmi olarak kurulmuş ve tüm İspanya, Afrika ve Amerika'da yayılmaya başlamıştır. Juan Bassegoda Nonell, yeni okullar kurmak için yedi Teresa rahibesinin 1887'de Barselona'dan Meksika'ya gitmek için nasıl gemiye bindiklerini hatırlamaktadır. Bindikleri gemi Comillas Markisi'ne aitti ve gemideki rahip de müşteri ilişkilerinden dolayı Gaudí'nin yakından tanıdığı Jacinto Verdaguer'di.

Yeni arı kovanları oluşturmak ve çoğalmak için birbirlerinden ayrılmalarıyla D. Antonio de Ossó'nun rahibelerinin yeni "evler" kurma biçimleri arasındaki benzerlikten söz etmek yerinde olacaktır: Aralarından küçük bir grup ana koloniyi terk edip ondan uzakta benzer başka kurumlar oluşturur ve ondan da diğerleri doğar ve bu böyle sürüp gider. Dinsel yaşamın geleneksel erdemlerine bu rahibeler bekareti ve çalışkanlığı da ekler. Onların okulları, etkili, hijyenik ve modern olma konusunda başarılıdır. Kızların eğitimleri çağdaş dünyanın gerçekleri dikkate alınarak gerçekleştiriliyor ve böylece onlara genel kültür derslerinin yanında hesap, el işi, jimnastik gibi dersler de veriliyordu. Yüzyılın başında basılan propaganda amaçlı broşürlerde bu idealler vurgulanmaktaydı:

> Bizim mezhebimiz kızları bilgili, kutsal konularda erdemli ve asalet konusunda da sosyal yapacak bir eğitim ve öğretim programına sahiptir (...). Kız öğrencilerimizin Hıristiyanlığın alçakgönüllü ve sade öğretilerini benimseyen birer model olmalarını (...) ve aynı zamanda asalet ve saygınlık (...) kazanmalarını istiyoruz. Santa Teresa de Jesús mezhebinin hocaları, kendi eğiticileri ve anaları olarak kabul ettikleri önderin derslerinden ve timsalinden esinlenerek, aynı yolu izleyen öğrencileri, insanı iyiliğe ve erdeme yönelten üç güçlü unsur olan akıl, sevgi ve din yolunda eğitirler.[50]

Kilise çevrelerinde çok yaygın olan arı kovanının "ahlaksal" görüntüsünün tüm bunlarla örtüştüğünü hatırlatmaya gerek bile yok. Arıların





47. Layens arı kovanı. Bu çizimde, kış için samanla korunmuş bir örnek görüyoruz.

48. Yirmi bloktan oluşmuş ilkel Layens arı kovanından bir kesit.

davranışlarını gözlemleyerek çıkarabileceğimiz erdem derslerinden genişçe söz eden Cizvit rahibi Jaime Pijiula'nın *La naturaleza maestra del hombre* adlı kitabı buna bir örnek oluşturabilir. Kitapta, arı kovanının her bir üyesinin kendi kaderinden mutlu olup "hiçbir durumda diğerlerini kıskanmaması" anlamına gelen var olanla yetinme ve uyumlu olma haliyle birlikte, kendini işe adama, gayretli ve kararlı olma iradesi de göklere çıkarılıyordu. Ayrıca, son olarak, "bu çalışkan hayvanların toplumunda her bir bireyin bütünün iyiliği için çalıştığı"[51] belirtilmeden geçilmiyordu.

Din adamlarının XIX yüzyılda arıcılıkla bilimsel derecede yakından ilgilendiklerini daha önce söylemiştik, öyle ki, Ispanya'da ilk hareketli arıcılıkla uğraşan kişinin, tüm Galiçya bölgesinde "arıların rahibi" diye tanınan başrahip D. Benigno Ledo olması hiç de şaşırtıcı değildir.[52] Roma Fábrega'ya göre, Ispanya'da bulunan ilk Layens arı kovanlarını 1880 yılında o ithal etti. Daha sonra da göreceğimiz üzere, bu konu Teresa okulları için ayrı bir önem taşımaktadır, bu yüzden de konuyu biraz daha açmamız yerinde olacaktır. Daha önce Georges Layens ve modern arıcılığın Fransa'da yerleşmesindeki rolünden söz etmiştik. Onun o ünlü arı kovanlarını diğer prototiplerinden ayıran en önemli özellikler, kutunun uzunlamasına (buna inceleme metinlerinde "yatay" da denmekteydi) yapılması ve içinde neredeyse dikdörtgene yakın, 310'a 370 milimetrelik (içine balmumu yerleştirildiğinde 300'e 360 olan) dikey blokların bulunmasıydı[53] **[25, 47** ve **48]**. Her ne kadar 1876'dan sonra popüler olmaya başlasa da, Layens, 1874'ten itibaren (mucidin yeniden Paris'e yerleştiği tarih)[54] bu arı kovanlarını yaymaya başlamış gibi görünüyor.

D. Enrique de Mercader-Belloch tarafından Katalanya'da yayılmaya başlayan bu arı kovanları, seksenli yılların başında Ispanya'da ciddi bir etki yarattı[55] **[49]**. Büyük bir olasılıkla, bu kişilik, Ispanya'daki modern



arıcılığın gerçek babasıdır: İlk Layens arı kovanı prototipini ülkeye soktuğu tarih olan 1875'ten itibaren, sayısız kursla çeşitli ekonomik ve kültürel kurumlarda konferanslar düzenledi, ayrıca arıcılıkla ilgili ilk İspanyol dergisi olan *El colmenero espanol*'u 1901 yılında kurdu.[56] Ünlü Fransız arıcının en önemli incelemesini de Ispanyolca'ya çevirdi.[57] Bu beyefendinin sağladığı katkılar dönemindeki kültürel çevrelerce görmemezlikten gelinemez, çünkü yaptığı etkinlikler büyük ölçüde Tarım Okulu ve Barselona Çiflik Okulu'nun gözetiminde gerçekleşti. Mercader Belloch Katalan Rönesansı çerçevesinde arıcılığı özel bir etkinlik haline getirdi. Ailesini ve kültürel bağlarını derinlemesine incelemek ilginç olacaktır,[58] şimdilik, daha sonra yapacağımız çalışmalara bir ipucu olarak, J. Bassegoda Nonell'in geniş Gaudı Ansiklopedisi'nde yer alan bir nottan söz edeceğim: Katalan Bilimsel Gezi Derneği üyesi olan Antoni Gaudí ve Belloch Kontu, 3 Kasım 1880'de Ulusal Çalışmaya Özendirme Sergisi'nin düzenleme komitesinde yer almak üzere atanırlar.[59] Bu durum, Gaudí'nin, aristokrat Belloch'un kardeşini de onun akılcı arı kovanlarıyla ilgilenmesinden dolayı tanımış olabileceğini gösteriyor.

Teresa Okulları'nın biçimi ve oranları da Layens yatay arı kovanlarına şaşılacak derecede benzemektedir: Bu okulların binası, açıklık alanların tam ortasında, izole edilmiş ve net bir prizma biçimdedir, tıpkı "erdemli", mükemmel, kendi kendine yeten bir kale gibi **[50, 51** ve **52]**. Layens'in



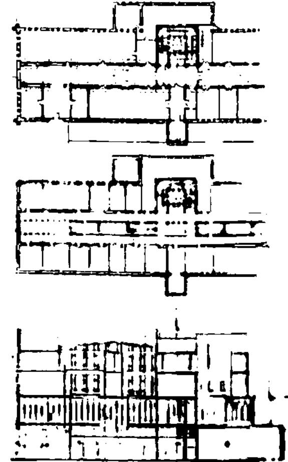


50. E. Sola'nın
yayımlanan çi
Barselona'daki
Okulu. 25., 48.
resimlerle kıyas

51. A. Gaudí'nin
Okulu'na ait bir
(Fotoğraf 1990'
çekilmiştir).

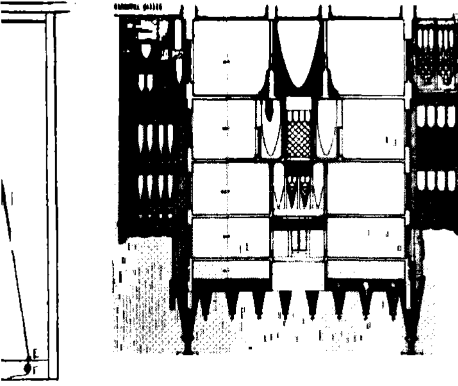
52. L. Bonet G
Gaudı-Groep D
göre Teresa Okul
tabanları ve kes

bir bloğundaki genişlik ve yükseklikle okulun bölümlerinden birindeki genişlik ve yükseklik arasındaki ilişkiyi kıyasladığımızda, her ikisinde de ortak olan 1/2'lik bir oranla karşılaşmamız oldukça ilginçtir[60] **[52, 53, 54** ve **55]**. Binanın koridorlarındaki diyafram kemerlerin belirlediği dikdörtgen bölümler, Layens'in modelindeki gibi şifrelenen bir arı kovanında bulunan paralel blokları hatırlatır[61] **[48, 52]**. Eğer kıyaslamayı sürdürmek istersek, Gaudí'nin bu yapıtını, iç avlu ve merdiven boşluğundan oluşan ortak bir uzamda birleşen, iki simetrik Layens arı kovanı olarak betimleyebiliriz.



Tuğladan yapılan parabolik kemer çarpımının **[56]** yapısal bir açıklamadan çok estetik bir açıklaması olmalıdır, ama aynı zamanda neden ideolojik bir açıklaması da olmasın ki? Bu "arı kovanı"nın çalışkan ve erdemli sakinlerinin aralarında hareket ettikleri petek bloklarına neden zekice bir imada bulunmasın? Doğal olarak, bu durum, son derece belirgin olan burçlarıyla iç kale gibi diğer simgesel yaklaşımları dışlamaz. Ben, Gaudí ve müşterilerinin, aynı figüratif bütünde simgelerin ve imaların büyük bir kolaylıkla bir arada bulunabildikleri Barok Katolik geleneğine aşina olduklarını sanıyorum.[62]

Bu savın karşısında olanlarsa Teresa Okulu'nun Antoni Gaudí tarafından başlatılmadığını savunabilirler. Inşaat çalışmalarının 1888 yılında ismi bilinmeyen bir mimarın çizimleri doğrultusunda başlatıldığını







tabii ki biliyoruz. Uzunluğu 60, eni 18 ve boyu 17 metre olan, aşağı yukarı *Rundbogenstil* (o dönemde Bizans tarzı) görüntüsünde bir bina olacaktı.[63] Gaudí'nin binanın tabanını değiştiremediği açıktır, çünkü 1889 Mart'ında işi kabul ettiğinde birinci kata kadar olan inşaat tamamlanmıştı.[64] Ancak, Layens'in bloğuna benzer bir oran yakalayana kadar yüksekliğini artırarak burada bir değişiklik yaptı. Yeni-mudejar malzemeler ve çoğunun yapısal hiçbir işleve sahip olmadığı sonsuz sayıda kemer kullanarak kendi tarzını da buraya mühürledi. Antoni Gaudí, projenin anlamını, görüntüsünü ve yapısını tamamen değiştirerek onu yeniden yarattı. Bu değişimle-

rin, okulun simgesel gönderimlerinde yeni bir yapılanmaya neden olacağı açıktır. Hareketli arı kovanı metaforunun bu yapıt için kabul edilebilir olacağını hiçbir şey engelleyemez; hele söz konusu olan, takipçilerine geleneksel erdemleri aşılamaya çalışıp aynı zamanda onları "modern" bir toplumda yaşamaya hazırlayan bir eğitim kurumunun ana eviyse, yine aynı durum geçerlidir.

Asılı Duran Petek Bloğu ya da "Kardeşlik Tapınağı"

Bu kitapta, her ne kadar büyük çoğunluğunda yukarıdan aşağıya doğru tasarlanmış kemerler olsa da, Gaudı'nin tüm yapıtlarında arıcılıktan esinlendiğini söylemenin doğru olacağını sanmıyorum. Buna karşılık, onun mimari deneyleri arasında en ilginç olanından söz etmeden geçemeyeceğim: Güell Kolonisi'ndeki Şapel. Gaudí üzerine çalışan araştırmacılar mimarlık tarihinin bu başyapıtından özel bir hazla söz etmişlerdir ve, üstelik, bu yapıta yeni bir yorum katmak da oldukça zordur. Ama ben yine de yorumlamak istiyorum ve bu işe kalkışmadan önce bazı temel bilgileri hatırlatmak isterim: Eusebio Güell 1882 yılında Barselona'dan 20 kilometre uzakta olan Santa Coloma de Cervelló'daki çifliğinde işçilerden oluşan bir koloni kurmaya karar verdi. Girişimci, bu tip kolonileri koruyan bir kanundan yola çıkmak istemişe benziyor, her ne kadar sonunda kendine bir yarar sağlayamasa da, kadife ve yün üretmek için en ileri makineleri kullandığı doğrudur.[65] Vakıf 23 Mart 1890'da kuruldu ve resmi olarak hükümet tarafından 1892'de tanındı.[66]

Amaç, büyük kentin "zararlı" etkilerinden ve Barselona'nın endüstri kuşağındaki diğer fabrikalardan uzakta, başka bir işçi ütopyası yaratmaktı. Çalışanların mutluluğu, gereksinim duyabilecekleri her şeyi kolonide bulmalarıyla sağlanabilecekti, bu yüzden burada bir koro, tiyatro topluluğu, futbol kulubü, kütüphane, okullar, doktor ve eczane olmalıydı. Bu işe kalkışanların aklında, çevrede dolaşan sürekli devrim tehdidini engelleme gücü olabilecek muhafazakâr bir alternatif yaratmak düşüncesi yer alıyordu; zira çok da uzak bir tarih olmayan 1885'te Güell'lerin Sants'taki fabrika müdürü öldürülmüş ve bir diğer yönetici olan Domingo Ramis yaralanmıştı. Santa Coloma'daki kolonide, sözü edilen hizmetlerin dışında, bir manastır, değişik dernek ve dinsel birliklerin, eğlence merkezlerinin, tüketim kooperatifinin, tasarruf bankalarının ve La Familiar isimli karşılıklı yardımlaşma derneğinin bulunması da hep bu yüzdendi.[67] Mo-

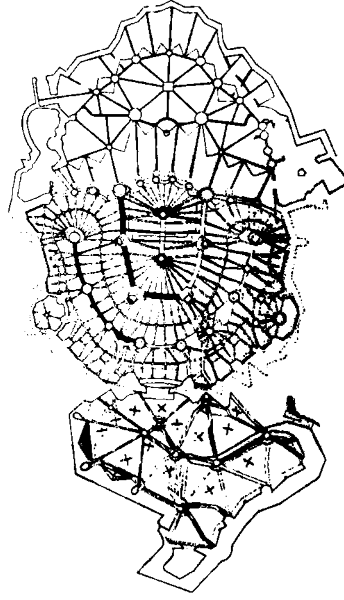
dern arıcılığa doğru yol alan ana düşünce, aslında, örtülü kalmaktaydı: koloninin (arı kovanının) içindeki yaşam şartlarını iyileştirmek üretimi artırabilirdi.

Güell'lerin bu toplumsal deneylerine tutucu Katalan kesimlerin sempatiyle baktığı kuşku götürmez; Katolik camiasındaki resmi sıfatlı sayısız şahsiyetin buraya yaptığı ziyaretler de bunu kanıtlar: Aralarında üç rahip ve iki başrahibin bulunduğu beşinci Katolik İspanyol Toplumsal Haftası katılımcıları 1910 yılında bu ziyareti gerçekleştirmişler ve Eusebio Güell ve Antoni Gaudi tarafından kabul edilmişlerdir. Vatikan başrahibi Giuseppe Ragonesi, 3 Temmuz 1915 yılında, koloniyi yanında Güell ailesinin çeşitli üyeleri ve Barselona rahibiyle birlikte ziyaret etmiştir; ertesi gün ise Kilise ve 171 Santa Colomalı genç kutsanmıştır. Bu yerin, bir çeşit proleter tapınak, "Toplumsal Katolik Doktrini"nin gerçekleştirilebilirliğinin ve Hıristiyan merhametinin maddi manevi meyvelerinin kanıtı gibi kabul gördüğü hemen hemen kesindir.

Güell Kolonisi'ne ait bu mitolojik açıklama, yaşanan talihsiz bir olaydan sonra, şimdi anlatacaklarımız açısından belli bir önem taşımaktadır: Jose Campderrós adında bir genç, 23 Şubat 1905'te, bir kazanın içine ayaklarının üstüne düşmüş ve ayaklarında önemli yanıklar oluşmuştur. Doktorlar, deri nakli yapılırsa her iki ayağının da kesilmesine engel olunabileceğine karar vermişlerdir. Kısa süre içinde birçok insan dayanışma içine girmiş, koloninin rahibi, Güell ailesinin iki üyesi (Claudio ve Santiago) ve 43 işçi daha kendi derilerini bağışlayabileceklerini söylemişlerdir. Bu hassas nakil ameliyatını gerçekleştirmek için aynı yılın Nisan ayının 4'ünde Barselona'da bir araya gelinmiş ve gönüllülerin derisi anestezi yapılmadan alınmış ve gencin ayaklarına deri nakli gerçekleştirilmiştir. Tamamen iyileşen genç, ertesi yıl Koloni'deki Corpus Christi törenlerine katılabilmiştir. Daha sonraları "Bartholomeus"lar (derisi sökülüp çıkarılan azizin adından dolayı) diye adlandırılacak olan bu gönüllüler, Papa X. Pius'tan Benemerenti altın madalyasını ve Kral XIII. Alfonso'dan da Birinci Sınıf Yardım Haçı'nı ödül olarak almışlardır.[68] Olayın halk arasında büyük ilgi gördüğü ve Koloni'de çalışan binden fazla işçinin işlerine şevkle sarılıp kıskanılacak bir dayanışma içinde oldukları izlenimini yaratmak açısından katkı sağladığı açıktır.

Yeniden arılar amblemiyle karşılaştığımız için şaşırmalı mıyız? 1917 yılının başında Santa Coloma rahibi tarafından basılan Şapel'in bir broşüründe, Gaudí'nin yakın arkadaşı Berenguer'in bir tasarımı görülür: Ayinde verilen ekmek ve şarap kadehinin dışında, kutsal bir kalp ve diğer dinsel







57. Güell Kolonisi'ndeki kilisenin mührü (1916 yılına doğru). Mührün biçimi şapelin tabanına benzemektedir.

58. Güell Kolonisi'ndeki şapelin tabanı. 57. resimde gösterilen mühürdeki arıların pozisyonu, altıgen parmaklıklarla korunmuş pencerelerinkine benzemektedir (65. resme bakınız).

59. Güell Kolonisi'ndeki şapelin yeraltı bölümünün içeriden görünüşü (1898-1916 arasında). Gaudı burada en anlamlı ve "natüralist" yapıtlarından birini yaratmıştır.

atıflarla Papa ve Kral tarafından verilen nişanlar da burada yer alır; ayrıca, bu çizimin üst tarafında, kaza geçiren genci iyileştirmek için derilerini bağışlayan işçileri simgelemek amacıyla yirmi kadar arı çizilmiştir[69] [57]. Gaudí'nin Mataró İşçi Kooperatifi'ndeki ilk çalışmalarından Güell Kolonisi'ndeki çalışmalarına kadar var olan bu sabit olgu, yani arı kovanı sakinleriyle bu örnek çalışanlardan oluşan dernek arasındaki uyum gözden kaçmamaktadır. Bu simgenin hem ilerici kesimde hem de tutucular arasında iyi iş gördüğü kesindi.

Daha önce sözünü ettiğimiz bir konu üzerinde şimdi ayrıntılarıyla durmamız yerinde olacaktır: Öğreti ve ahlak konusunda tutucu, toplumsal alandaysa ilerici sayılabilecek, çağdaşı kimi Katolik çevrelere uyum sağlamak için düşünce yapısını değiştirme gereksinimi duymamış olan özgür düşünceli genç Gaudí'nin varsayımı övgüye değerdir. Ahlaksal açıdan ve çalışma ortamıyla ilgili bir örnek olarak arı kovanının içinde barındırdığı ideal, hiçbir durumda değişikliğe uğramaz ve aynı kalır.

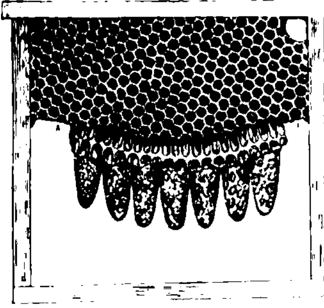
Tüm bunlar, Koloni'nin Şapel'inde uygulanan sıradışı tasarım yöntemini ne dereceye kadar etkilemişti? Gaudi bu projede büyük bir zevkle çalıştı: Yapıtın sipariş tarihi 1898'e rastlasa da, çalışmalar 1908 yılına kadar başlamamıştır. Bu on yıl boyunca, ölçüleri dikkate alındığında küçük (tabanı 25'e 63 metre olan) ama estetik ve yapısal açıdan sıradışı bir kiliseye

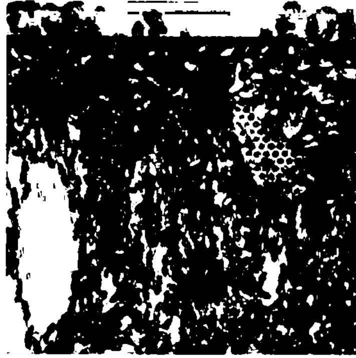



ait tüm ayrıntılar olgunlaşmıştı [58 ve 59]. Binanın genel iskelet biçimini ve her kubbeyle sütunun direnç gücünü belirlemek için, Gaudi, dört metre yüksekliğinde, özel bir saçağın tavanında asılı duran, başlı başına bir yapıt kadar büyük bir maket yapılmasını istemişti. Sayısız kordondan her biri, binanın tüm bölümlerinin yükü kaldırabilmesi amacıyla, 1:10.000 ölçeğini yansıtmak için dikkatli bir biçimde hesaplanan ve uçlarına bağlanan kurşun torbalarla gerdirilmişti[70] [60 ve 61].

Projeyi sonuçlandırmak için gerçekleştirilen sonraki adımları bu karmaşık mekanizma koşullamaktaydı ve Isidre Puig-Boada tarafından atılan bu adımlar şöyle açıklanmıştır: "1. Stabilite başlangıç sistemiyle yapılan proje. 2. Montajı kolaylaştıran yöntemin kurulmasında karşılaşılan zorlukları aşmak için havada asılı duran ilk maket. 3. Maket üzerindeki somut sonuçlara dayandırılarak projenin düzeltilmesi. 4. Sözü edilen projenin makete uyumu ve iç çizgilerle hacimleri kesinleştirip tamamlayan yeni bağlantıların eklenmesi."[71]

Bu olağanüstü maket çalışmalar 1916 yılında durduğunda bir kenara bırakıldı ve maketten arta kalanlar, Gaudí'nin saçakla ilgili gözlemlerini not ettiği o mükemmel belgelerle birlikte, 1936'da yaşanan talihsiz olaylar sırasında yok edildi. Bununla birlikte, bir örümcek ağıyla karşılaştırılabilecek kadar iyi tanınmaktadır. Ayrıca, değişik nedenlerden dolayı da olsa, kilisede ölülerin gömüldüğü mahzenin bir kelebeğin kozasından yeniden







doğduğu da söylenmiştir.[72] Ben burada tek bir naturalist esin kaynağı olacağına inanmıyorum, ayrıca, onun dönemindeki herhangi bir eğitimli Katoliğin anlayabileceği bir simgeselliğe giriştiğini de sanmıyorum. Bir çeşit güvercinliğin düşünülmesi de övgüye değerdir (Coloma Katalanca'da güvercin anlamına gelmektedir).[73] Ancak arıcılığın çağrıştırdıklarını ve ondan alınan esin kaynağını küçümsemememiz gerekir: Daha önce, arıların yukarıdan aşağıya, havada asılı kalarak petek bloklarını inşa ettiklerini söylemiştik; bu boşlukları balmumuyla doldurmadan önce, kendi bedenleriyle birbirlerine tutunarak boşlukta gerçek bir kordonumsu maket oluştururlar **[62, 63, 64, 27]**. Gaudí, bu şekilde kemerler oluşturmak için, içerideki bazı sütunlar üzerinde tuğlayla sıvayı ayırmak amacıyla işçilere tavandan sarkan zincirler astırmıştır.[74]

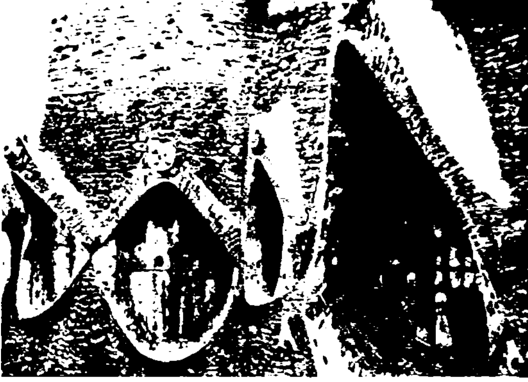
Ancak bunun dışında başka oluşumlar da vardır: Kilise mahzeninin pencerelerinde, fabrikadan çıkan bazı eski demirlerden yararlanılarak yapılan, altıgen biçiminde parmaklıklar bulunmaktadır[75] **[65]**. Bunlar çok anlamlı, gerçek peteklerdir ve o ünlü özveriyle dayanışma örneğinde derilerini feda eden işçilerle (kilisenin amblemindeki arılar) bunların özdeşleşmesinin doğru olacağı düşüncesine bizi götürür[76] **[57]**.

Güell Kolonisi'ndeki Şapel, mimarın Barselona'da inşa ettiği, "yoksulların büyük katedrali" La Sagrada Familia'nın büyük bir ön denemesi olarak manevi bir arı kovanı gibidir. Burada da, arıcılıkla ilgili ilginç imalara rastlanmaktadır: Isa'nın doğumunu simgeleyen ön cephedeki sağ kapı-

62. Aley metoduna göre kraliçe arıların yetiştirilmesi; Gaudí için olası başka bir esin kaynağı olabilir mi?

63. Bir petek bloğunun inşası. Langstroth-Dadant kitabında yayımlanmış bir fotoğraf.

64. Güell Kolonisi'ndeki şapelin tavana asılı olan maketinin içeriden görüntüsü.



nın üzerinde, birçok arının çiçeğin özünü emdiğini gösteren çok gerçekçi bir Kutsal Kalp sahnesi yer almaktadır [66]; inananların ruhlarıyla arıların eş tutulduğu ve İsa'nın kanı olarak kabul edilen şarabın da balla özdeşleştirildiği, insanın içini titreten bir mistik arı kovanı sahnesiyle karşı karşıya bulunmaktayız. Bu yoldaki karşılaştırmalarımızı sürdürürsek Isa'yı da kraliçe-arıya benzetebiliriz ve bu yüzden aynı kapının sağ tarafında, bir marangoz gibi çalışan genç İsa'nın başının üzerinde, bu hayvanlardan (iyi görünebilmesi için oldukça büyük bir biçimde) birini görebiliriz[77] [67].

Güell Kolonisi'nin Şapeli ve La Sagrada Familia, büyük bir olasılıkla, Gaudí'nin en gizli heveslerini tatmin etmiş olmalıdır. Bu arada, onun mimari idealinin ne olduğunu da unutmayalım: "Bir Tapınak Yüce Ruhun sonsuz özelliklerinden ve atıflarından esinlenmelidir."[78] Bu çok önemlidir, özellikle onun insanın mekânsal algılama kapasitesine pek de güvenmeyen bir mimar olduğu dikkate alınırsa: "İnsan zekâsı yalnızca tek bir düzlemde hareket edebilir; o da iki boyutludur: tek bilinmeyenli, bir dereceli denklemleri çözer. İlahi zekâ ise üç boyutludur ve doğrudan uzamda hareket eder. İnsan olayı görmeden önce eylem yapamaz: Başlangıçta tek düzlem üzerinde yönleri ve çizgileri takip eder."[79] Böylece, tapınak Tanrı'ya ve "bir melek bakışıyla" uzayda hareket ederek algılanan onun sonsuz aklına daha çok yaklaşır. Güell Kolonosi'nin havada asılı duran maketi, düz açı projeksiyonuyla insan sistemini düzgün bir biçimde temsil edemez; tıpkı bir petek bloğunu yapan arıların havada asılı duran kemerleriyle de bu işin kolay olmayacağı gibi. O erdemli uçan böcek bir melek gibidir. Onun örneğini kabul etmekse "kökene", yani Tanrı'ya dönmek demektir.



66. Tıpkı mistik bir arı kovanı gibi, Isa'nın kalbi arılarla çevrilmiştir. Barselona'daki Sagrada Familia Katedrali'nin Nacimiento (doğuş) cephesindeki bir ayrıntı. (Pere Vivas'ın fotoğrafı.)

67. Marangoz Isa başının üstünde bir kraliçe arı ile birlikte. Sagrada Familia Katedrali'nin Nacimiento (doğuş) cephesindeki bir ayrıntı. (Pere Vivas'ın fotoğrafı.)

3

SİMGESEL ARI KOVANI, SANATSAL ARI KOVANI



Budapeşte'de Bir Başka Tasarruf Kovanı

Gaudí'nin, yüzyıl sonunda arı kovanı dünyasından etkilenen tek sanatçı olmadığını gösteren pek çok kanıt bulunmaktadır. "Arıcılık"la ilgili yaratılarındaki aynı ideolojik yaklaşımlar, örneğin mimar Odön Lechner'in (1845-1914) başyapıtı olan Budapeşte'deki Tasarruf Bankası'nda da (1899-1901) görülmektedir. Süslemelerinin Antoni Gaudí'nin en yakın Katalan takipçilerinin (özellikle, Josep Maria Jujol'un[1] ekspresyonist buluşlarını düşünüyorum) kataloğunda yer almasında hiçbir sakıncası bulunmayacak, yuvarlak hatlardan oluşan, dikdörtgen yapılı muhteşem bir binadan söz etmekteyiz.

Balmumu gibi birçok süsün yumuşaklığına bir de Macaristan'daki bu binanın ön cephesinde bulunan ve dikey sütunları süsleyen arıları, ayrıca,



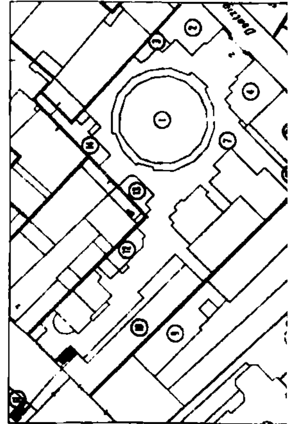
yine ön taraftaki çatının en uç noktalarını süsleyen, çok gerçekçi bir biçimde yapılmış rüstik arı kovanı heykellerini eklemek gerekir [**68 a** ve **b**]. Bunun dışında başka unsurlar da bulunmaktadır: Etkinliklerin gerçekleştirildiği orta avlunun üstünü örten vitraylar, tıpkı yüksekte asılı duran parlak, gözalıcı bir petek bloğu gibi, altıgenlerden yapılmıştır.[2] Lechner'in, bu yapıtıyla, tasarruf amaçlı bir kurumu bize anımsatan tüm erdemleri akıllı bir biçimde ima ederek, bir ikmal sarayı, simgesel bir arı kovanı yapmak istediği oldukça açık görünmektedir.

La Ruche de Montparnasse Vakfı





69. ve 70. Montparnasse'taki Ruche'ün merkez pavyonundan, XX. yüzyılın başından iki fotoğraf.



71. Montparnasse'taki Ruche'ün genel tabanı (J. Warnod'ya göre). Yuvarlak pavyon (daha önce "arı kovanı" olarak adlandırılan), Dantzig Sokağı'ndaki girişe yakın bir yerde bulunmaktadır.

Büyük rüstik bir arı kovanından belli belirsiz bir biçimde esinlenilen La Ruche de Paris'nin merkez binasının durumu ise bundan oldukça farklıdır; başlangıçta arıcılıkla ilgili herhangi bir simgeye dayandırılarak yaratılmamıştı: Aslında, 1990 yılındaki Evrensel Şarap Sergisi'nin pavyonuydu. Fuar sona erdiğinde, atılacak diğer malzemelerle birlikte ve hesaplı bir bedelle hayırsever Alfred Boucher tarafından satın alınmıştı. Mütevazı bir birikime sahip ve politika arenasında Waldeck-Rousseau ve onun takipçisi Émile Combes[3] tarafından kişileştirilmiş Ernest Renan'ın liberal düşüncelerinin savunucusu bu kişi, *cimetieres de luxe*[4] için yapılan mezar-



72. Montparnasse'taki Ruche: Dantzig Sokağı'na doğru stüdyolar. (1989'da çekilen bir fotoğraf.)

lık anıtlarında uzman bir heykeltıraştı. Aralarında Yunanistan kralı ve Romen kraliçesinin bulunduğu birçok ünlü kişinin büstünü yaptığı için bir profesyonel olarak oldukça ünlüydü.[5]

Montparnasse'tan çok da uzakta olmayan Vaugirard'da, 1865 yılında, ucuz bir fiyata bir köy arazisi satın almıştı ve Evrensel Sergi boşaltıldığında elde ettiği mimari artıkları da oraya taşıdı: Şarap Pavyonu'nun girişi, İngiliz Hindistanı'nın eski binasına ait olan ve sütun görevi yapan iki kadın heykeliyle korunmaktaydı **[69** ve **70]**. Merkezde bulunan bu yapı, eski Kadın Çadırı'ndan Boucher'nin aldığı bir çitle Dantzig Sokağı'na doğru kapanan surlar içindeki dikdörtgen bir şehrin hayali ekseninde inşa edilmişti.

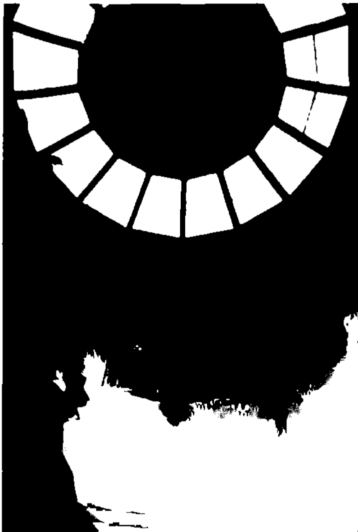
Bu binalarda sanatçılar için atölyeler yer almaktaydı: Merkezde bulunan daire biçimindeki binanın üç katında seksen, çevredeki barakalarda ise çok daha fazla sayıda (burada yüz kırka ulaşıldı) oda bulunmaktaydı **[71** ve **72]**. Boucher, kurulan bu kolonideki yaratıcı insanlar sayesinde zengin olmayı planlamışa benzemiyordu, çünkü onlardan aldığı kira oldukça düşüktü ve kendisine az para verdiği için de kimseyi sokağa atmamıştı. Atölyeler için yıllık 50 Frank ödeniyordu, gerçekten çok komik bir rakamdı bu, hatta orada bir ressamın on iki yıl boyunca hiçbir şey ödemeden yaşadığı da söylenir. Zamanla kira bedeli artsa da, orta büyüklükteki bir atölye için yıllık olarak ödenen 300 Frank hâlâ çok az kalıyordu.[6]

Estetik eğilimine ya da toplumsal ve ulusal kökenine bakılmaksızın tüm sanatçılara kucak açılıyordu. Boş olan stüdyolar, onu ilk isteyen tarafından dolduruluyordu: Bazıları gece boş kalıyordu ve ertesi gün Boucher yeni kiracıya nasıl ve nereden geldiğini sormaksızın odayı veriyordu. Soutine'in orada kimlik belgesi olmadan yedi yıl kaldığı sanılır.[7] La Ruche'te hayırsever bir koruyuculuk egemendi: Kiracıların sanatsal eğitimlerini geliştirmeleri ve yaptıkları çalışmaları değerlendirmeleri için (başlangıçta koloninin "Medici Kenti" olarak adlandırılması oldukça anlamlıdır ve Roma'daki Fransız Akademisi'ne atıfta bulunmaktadır) onlara doğadan modeller sunuldu. Çevresi kapalı bu kentin girişine sanatçıların yapıtlarını satabilmeleri için bir de sergi salonu kuruldu.[8] Bu kendi kendini yönetebilme ideali (ilk kez Louis Jouvet'nin 1908'de Britannicus[9] ile sahneye çıktığı), 300 kişilik kapasitesi olan bir tiyatro salonuyla tamamlandı; ancak bilet parasını kendi olanaklarıyla karşılayabilenlere açıktı.[10]

O dönemlerde, La Ruche, kentin Cizvit kesiminin dışında, demiryolunun hemen yanında ve Vaugirard Mezbahası'nın yakınlarında kalıyordu ve bu yüzden, geleneksel bazı ütopyacıların benimsediği üzere, çölde bir vaha gibi iş gördüğünden başlangıçta iyi sonuç verdi. *Le Monde Illustre*'de, 1906 yılında yapılan bir röportajda şu satırlar okunabilir: "Otlar arasında yabani çiçekler büyümekte, mahalle bizim isteklerimize uygun bir biçim-



73. "Hayırsever Dostlar" Masonu'na ait bir madalyonda rüstik arı kovanı (XIX. yüzyılın ortalarına doğru). La Ruche ile arasındaki biçimsel benzerlik oldukça belirgindir.





74. ve 75. La Ruche'teki kubbenin ve üst katın içeriden görünüşü. Tüm stüdyolar ideal bir biçimde ışık almaktaydı.

de sakin ve orada arabanın ne olduğunu bilmiyoruz."[11] Bu ve o dönemde anlatılanlardan çıkarılan sonuç, La Ruche'ün ideal bir cumhuriyet olduğudur. Bir terslik, açlık ya da hastalık olduğunda her zaman yardım eden biri bulunurdu, sanki herkes dayanışma içinde olan, ilkel bir çeşit anarşi tarafından yönetilen bir toplumun üyesi gibiydi.[12]

Hiç kuşkusuz, arı kovanı örneği hem mecazi hem de simgesel açıdan burada da bulunmaktaydı, tıpkı yüzyılın sonundaki diğer örneklerde gördüğümüz gibi. Daha önce de söylediğimiz gibi, La Ruche'ün ana binası üç kattan oluşmaktaydı ve çatısı huni biçimindeydi; Dantzig Sokağı'ndaki ana girişe doğru yönlendirilmiş üçgen kapısıyla, geleneksel arı kovanına çok benziyordu **[69, 73]**. Orijinali Eiffel tarafından tasarlanan bu çadırın metal iskeleti tuğlayla örtülüydü. Binanın içine tek bir yerden bakıldığında tüm ayrıntılar görülüyordu **[74** ve **75]**: Stüdyolar ışıklı petek gözü biçimindeydi ve geniş olan taraflarında bulunan pencerelerinden ışık almaktaydı; daha dar olan tarafta ise kapı, onun yanında mutfak ve yüklük bulunmaktaydı; bu dar alanın üstünde, saçak biçiminde yukarıya kaldırılmış kiracının yatağı vardı. Genelde bir perde üçgenin bu "işlevsel" doruğunu dışarıya daha yakın olan ve çalışma için ayrılan mekânın bulunduğu diğer bölümden ayırırdı. Katlı atölyeler heykeltıraşlara, diğer atölyelerse ressamlara ayrılırdı.[13]

Bu binanın rüstik arı kovanına benzediğinden söz ettik, ancak iç yapısı dikkate alındığında François Huber'in **[14, 154]** "yaprak arı kovanı" ile olan olası bağlantısını da unutmamamız gerekir.

Yoksa tümü bir arı kovanından mı ibaretti? Orada ıhlamur ve kestane ağaçları, leylaklar ve diğer süs bitkileriyle dolu moloz taşlı patika yollar vardı. Barakalar birbirlerine çağrışım yapan isimleri olan koridorlarla bağlanmaktaydı: "Aşk Sokağı", "Ihlamur Sokağı", "Çiçek Sokağı", "Üç Silahşörler Sokağı"[14] (yardımlaşma ve dayanışma içinde olmaya bir başka atıf) vb. Dik açılı barakalarla birlikte, ana bina fikrinin konunun bütününü belirsizce anlaşılmaz kılması imkânsız değildir.

Sanatçı-Arı

Arı kovanının toplumsal metaforik modelinin sürekli olarak kullanıldığı oldukça açıktır. Bu koloni, 1902 yılının ilkbaharında önemli resmi şahsiyetlerin (bu kişilerin arasında Bayındırlık ve Güzel Sanatlar Bakanı M. Chaumie bulunmaktaydı) katılımıyla ve bir orkestra tarafından *La*

Marsellaise'in[15] çalınmasıyla resmi olarak açılmıştır. O dönemlerde (kompleksin geçici olarak "Medici Kenti" olarak adlandırıldığı sıra) arıların birlikte çalışma idealleri üzerine bir teori geliştirilip geliştirilmediğini bilmiyoruz. Ilk bakışta bir arı kovanı olarak adlandıran ana binanın biçimi kurumun da benzer amaç ve işleri gördüğü çıkarımına yol açtı. Tüm bunlar açıklığa kavuştuktan kısa bir süre sonra, La Ruche'teki galeri açıldığında, Clément Vautel, Alfred Boucher'nin ağzından şu açıklamaları kaydetti:

> Birlikten güç doğar (...) Niye bir çeşit dernek ya da sanatsal sendika oluşturmayalım ki? Niye bazı genç sanatçılar düşlerini, çabalarını, hırslarını ve en önemlisi gereksinimleri birleştirmesinler? (...) Arılar (...), çalışmada yeryüzünde bulabileceğimiz en güzel birlik örneğini insanoğluna sunar (...). Biz de buradan yola çıkarak La Ruche'ü yarattık.[16]

Bununla birlikte, bu kardeşçe dayanışmada, yaratıcı beyinleri sefaletten ve o iğrenç maddi endişelerden koruma arzusu gibi belli bir mistisizm de yer aldı. Kapıcı Madame Segondet, en yoksul olanlara bazen bedava yemek (çorba ve patates) verirdi: "Ah, benim sanatçılarım, Tanrı'nın iyi çocukları! Benim zavallı arılarım! Arılar her zaman bal vermez ve verdiklerinde de sıklık acı olur. Ama ne gelir elden? Hepimizin yemesi gerek!"[17]

Sanatçıların bal verici böceklerle özdeşleştirilmesi ilginç. Bu nazik bayanın, *Au but* başlıklı bronz yapıtının hâlâ La Ruche'ün bahçesinde korunduğu Alfred Boucher'den etkilenmiş olma olasılığı büyük: kollarını öne doğru uzatarak, ifadelerine bakılırsa pek de uzakta olmayan bir hayalin peşinde, çiçeklerin arasında "uçan" üç çıplak genç [**76** ve **77**]. Sanatçı yaşamın çiçekleri arasında uçarak onların suyunu emer ve düşünülebilecek en tatlı şeyi de bize sunar: yaratının balını.

La Ruche'ün kurucuları heykeltıraşlardı: Alfred Boucher'ye, Gotik heykelleri iyi taklit eden yeğeni Albert Boucher ve mutlak saflıkla ön plana çıkan başka bir heykeltıraş olan Morel yardım ettiler. "Ona göre, sanat, yalnızca kendi iç arzularının ve onları beslediği sevginin ifadesiydi. O, bir içsel duanın tutsağı, sanki inancını sonuna kadar gerçekleştirmek isteyen aşk ve şevkle dolu bir Hıristiyan gibiydi,"[18] demiştir Chapiro. Bal peteğini yumuşak bir maddeyle, yani balmumuyla yontan arılarla, aynı işi aynı özdekle (ya da kil gibi benzer maddelerle) yapan heykeltıraşlar arasında belli bir benzerlik bulunduğuna hiç kuşku yoktur. La Ruche, yüzyıl sonundaki insan ruhuna yaklaşan her şeye iyilikle bakma özelliğine sahip





olan manevi mistisizmi içine sindirmişti. Bu bağlamda, sanatçının feragat eden arıyla özdeşleştirilmesi çok şaşırtıcı mıdır?

Boucher yapıtına bu prizmadan bakmaktaydı. Kurduğu koloninin etkinlikleri ideal bir biçimde sunuluyordu, tıpkı arı kovanındaki yaşamın tüm ahlak ve okul kitaplarında sunulduğu gibi. Clément Vautel'e, salonunda hiçbir jüri üyesinin olmadığını ve her sanatçının yapıtlarını sergilemek için diğerleriyle aynı alana sahip olduğunu söyledi: "Pastada tüm arıların payı var." Yaratıcı kişilerin alıngan olduklarını düşünürsek, orada uyumun olup olmadığı sorusunu Boucher şöyle yanıtladı: "Bizim aramızda tam bir barış hüküm sürmekte. Burada işin dışında başka hiçbir mücadelemiz yok ve yeteneğin dışında da başka hiçbir konuda rekabetimiz yok (...). Bunun dışında ise, sanatçılar, özellikle genç olanlarının hemen hepsi birbirleriyle çok iyi arkadaşlık ediyorlar. La Ruche'e gelen konuklar bunu iyi bilirler." Bununla birlikte, "Bizim burada çalışmaya adadığımız sükûnetimizi bozmak isteyen bazı şüpheli tiplerden kurtulmayı gerekli gördük. O haylaz arıları (*bourdons*) aramızdan attık," diye ekledi.

Kendi "arıları"yla gurur duyuyor ve her akşam üstü saat beş ile yedi arasında çalışma odasında nasıl toplandıklarını anlatıyordu. "Hayranlık uyandıran, Tebai timsali Arı Kovanı, modern yaşamın sertliklerini reddedenler için büyük bir sanatçının yarattığı bir yapıt. Orada çalışmak, görmek ve düş kurmak serbest (...). Hiç kuşkusuz, günün birinde bu petek gözlerinin birinden La Ruche'e ün getirecek büyük bir sanatçı çıkacaktır,"[19] diye ekledi gazeteci.

Burada romantik bir arayışın yankısı var: *Au but*'e ulaşmak için ateşli, aşk ve şevkle dolu bir çalışma var. Rus kadın sanatçı Marevna'nın açıkla-

maları tüm bunlarla örtüşmektedir: Bir gün, "Dâhi gençleri arı kovanlarında görmek hoşuna gider miydi?" diye sordu ona heykeltıraş Bulakovsky. "On yıl sonra dünyanın tüm galerilerinde isimleri duyulacak olan bazı gençlerle karşılaşacaksın. Şu anda hiçbir şeyleri yok, sevgi ve ün onların tek düşü, ancak sanatın hizmetinde içten ve tutkulular, çalışkan olmalarının dışında yorulmak da bilmiyorlar." Marevna, La Ruche'ü Ruslar'ın, Polonyalılar'ın, Italyanlar'ın ve İspanyollar'ın bir arada yaşadıkları, "iyi ve kötü talihi paylaştıkları" canlı bir yer, kaynayan bir "kazan" olarak betimler. Kendisine hayli büyülü bir yer olarak görünse de, orada yaşamama kararı alır, çünkü sakinlerinin hepsi erkektir ve bu da "onu biraz korkutmaktadır".[20]

Maeterlinck ve "manevi bal"

Sanatsal üretimle balı mecazi olarak benzeştirmek Alfred Boucher ve çağdaşlarının aklına nereden gelmişti? Bunun yüzyıl sonundaki simgesel kültürel ortamda zaten var olduğunu düşünebiliriz, ancak ilk baskısı Montparnasse'taki La Ruche'ün açılmasından bir yıl önce, 1901'de yapılan, Maurice Maeterlinck'in arıların yaşamı hakkında kaleme aldığı ünlü denemesinden kolaylıkla bir sonuç çıkarılması çok anlamlıdır. Bu büyük Belçikalı yazarın (1911 Nobel Ödülü), yaşamın gizleri, öğrenmenin sınırları ve insan olmanın belirsizlikleri üzerine düşünürken bal veren bu hayvanları kullandığını hepimiz biliyoruz. Kitabının son bölümleri arılar ve insanlar arasındaki koşutluğu vurgulamaktadır: Arılar yalnızca insanlıkla aynı yönde bağdaşan bir biçimde gelişmelerini sürdürmekle kalmazlar, aynı zamanda davranış biçimleri, kendi kendini idare etmek ve sosyalleşmek anlamında insanlara siyasal bir model önerirler. "Bireyler acı çekerken bile (...) Doğa onlara saygı gösterir (...), çevresi gelişen bir kentte onlar daha mutludur ama eğer birey gelişir ve Devlet çökerse..."[21] Maeterlinck'e göre, bundan daha önemlisi, acımasız bir biçimde manevi üretime doğru itiliyor oluşumuzdur:

> Nasıl arıların dilinde, ağzında, midesinde bal üretmeleri gerektiği yazılıysa, bizim gözlerimizde, kulaklarımızda, iliklerimizde, beynimizin çıkıntılarında, bedenimizdeki sinir sisteminde, yeryüzündeki şeylerden özümsediklerimizi, yeryüzünde eşi benzeri bulunmayan nitelikte özel bir enerjiye dönüştürmek için yaratıldığımız yazılıdır. Bildiğim kadarıyla, hiçbir yaratık, düşünce, akıl,

ruh, beyin gücü, erdem, iyilik, adalet, bilmek diye adlandırdığımız bu garip akıcılığı bizim gibi üretime dönüştürmeye istekli ve hazır olmamıştır.[22]

Bu karşılaştırma kitabın son paragraflarında beklenmeyen bir hal alır: Tıpkı arıların yaşamlarını sürdürebilmek için gereksinim duyabileceklerinden çok daha fazla bal toplamaları ve onu kimin yiyeceğini bilmemeleri gibi, "biz de Evren'e sunduğumuz ruhsal güçten kimin yararlanacağını aynı şekilde bilmiyoruz". Maeterlinck, "o anlaşılmaz ateşe" bizi sürükleyen güçten vazgeçmemiz ve "duygularımızla, tutkumuzla, görüp, hissedip, duyup dokunduklarımızla" onu beslememiz konusunda ısrar eder. Arzumuzun belirli bir anlamdan yoksun olması önemli değildir, belki de "çabalarımızın bir amacı olmadığı kuşkusu, araştırma ateşini daha açık, daha saf, daha az bencil, daha içe işleyici ve daha asil yapar".[23]

La Ruche'ün bahçesini süsleyen Boucher'nin heykeli *Au but* (76 ve 77) için, *Arıların Yaşamı* başlıklı denemedeki bu son kısmın resmedilmiş hali olduğunu söyleseler hiç garipsemeyiz bunu. Bu hayırsever Fransız heykeltıraşın Belçikalı yazardan çok kısa bir süre önce sanatta insan-arı benzetmesini somutlaştırmış olması da bizi şaşırtmaz.

Sözünü ettiğimiz yakınlığı pekiştirmek için bazı açıklamalar eklememiz yerinde olacaktır: Bu kolonide Maximien Gauthier ya da en iyi şiirlerini burada yaratan Blaise Cendrars (La Chaux-deFonds'da 1887'de doğmuştur, tıpkı Le Corbusier gibi aynı yer ve aynı yılda) gibi ilginç ve öncü yazarlar da yaşamıştır.

Kubbeli binanın atölyelerindeki ışığın dağılımını çağrıştıran *Atelier* başlıklı (Ekim 1913) şiirinden şu ilginç alıntıya bir göz atalım:

La Ruche
Merdivenler, kapılar, merdivenler
Ve kapısı
Kartvizitlerle kaplı bir gazete gibi açılıyor
Sonra kapanıyor.
Düzensizlik, tam bir düzensizlik içinde
Leger'nin,
Tobeen'in kimsenin görmediği fotoğrafları
          Ve sırtında
Tam sırtında
Baştan çıkmış yapıtlar
Taslaklar, çizimler, baştan çıkmış yapıtlar
Ve tablolar...[24]

La Ruche'ün kiracıları arasında Joffe, Vaillant-Couturier ya da Lunacharsky gibi bazı siyasi kişilikler de eksik olmamıştır. Lenin'in de bir ara orada yaşadığından söz edilir.[25]

La Ruche ve Öncüler

La Ruche'ün kurum olarak geliştiği doğrudur. Yüzyıl sonundaki arıcılıkla ilgili mistisizm, yirminci yüzyılın ilk yarısında yavaş yavaş yerini radikal öncü akımlara bıraktı. Bu arı kovanının ilk "arıları"ndan biri olan Fernand Léger (1905'te ve 1906'da), 1908 ve 1911 yılları arasında yeniden oraya geri döndü. Kübik estetiğin temel taşlarından biri olan o meşhur tablosu *Ormandaki Çıplaklar*'ı da orada yapmıştır **[78]**. Archipenko, Laurens, Zadkine ve Lipchitz de orada yaşamışlardır. Chagall, La Ruche'e 1910 yılında gelmiş ve dört yıl boyunca kubbeli binanın ikinci katındaki bir atölyede yalnız başına çalışmıştır. *Yedi Parmaklı Otoportre*'nin (1912) **[79]** fonunda görülen şehir manzarası ya da, daha özelleştirdiğimizde, *Pencerenin Ardındaki Paris*'te (1913) **[80]** yer alan şehir manzarası La Ruche'ün ikinci katından gördüklerinden daha farklı bir manzara olamazdı. Modigliani ve Soutine de La Ruche'ün kiracıları arasında yer aldılar ve Soutine'in *Kanaldaki Öküz* başlıklı tablosunu bitişiklerindeki Vaugirard Mezbahası'ndaki bildik görüntülerle özdeşleştirmemek imkânsız.

Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda La Ruche çok önem kazandı ve ağırlığı Paris'teki sanat çevrelerinin Montmartre'dan Montparnasse'a taşınmasında belirgin bir rol oynadı. La Ruche'te yaşayanların



78. İlk öncü sanatın temel resimlerinden bir olan *Ormanda Çıplaklar*'ı (1909-1910) Fernand Léger La Ruche'te yapmıştır.



79. Marc Chagall: *Yedi Parmaklı Otoportre* (1912) Sanatçı kendini La Ruche'teki stüdyolardan birinde resmetmiştir.



buluşma yeri olan (onlara çok da uzak olmayan ama hâlâ şehir dışı sayılan) ve şehirde yaşayıp bu yerlerin yakınında ikamet eden sanatçıların gittikleri Le Dôme ya da La Rotonde gibi kafelerin ün kazandığı dönem başlamıştı. Boulevard de Clichy'yi ve Bateau-Lavoir'daki mitik atölyeyi Boulevard Raspail 242 numaraya taşınmak için 1912 yılında terk eden Picasso da bunlardan biriydi. Ilk kolaj tablolarıyla sentetik kübizme kesin geçişi orada gerçekleştirecekti. Picasso, La Ruche'te yaşayanlarla kafelerde ve Barones D'Oettingen'in salonlarında bir araya gelse de, Dantzig Sokağı'ndaki atölyeleri hemen hemen hiç gezmedi: Bu yerin çalışkan "arıları", İspanyol "haylaz arı"dan fikirlerini çalacak diye korkuyordu adeta; bu da arılarla ilgili o ütopyada hüküm süren samimi havayı gösteren ilginç bir örnektir.[26] Montparnasse'taki sürekli sohbetlere katılanlar arasında Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Othon Friesz, Braque, Derain, Matisse, Vlaminck, Kisling vb. de yer almıştır.

Birkaç yıl boyunca öncü sanat çevresi La Ruche'ün ekseni etrafında döndü denebilir; bu durumun Boucher tarafından sevinçle karşılandığı söylenemez. Arı kovanındaki birçok kiracının Akademi karşıtı tutumu,

her ne kadar yenilikçi akımlara karşı değilse de, o yerin kurucusu tarafından çekinceyle karşılandı. Boyun eğer bir saflıkla şöyle diyordu: "Ördek yumurtası yumurtlayan tavuk gibiyim."[27]

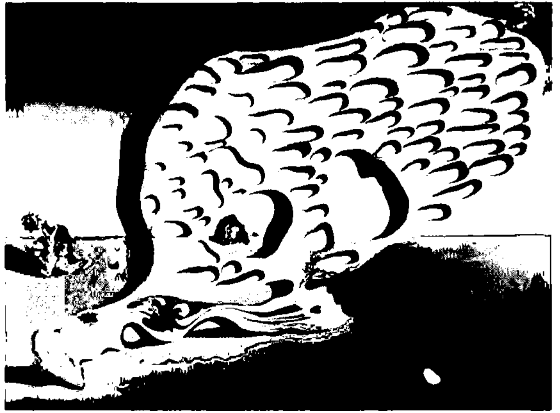
1914-1918 yılları arasında patlak veren Birinci Dünya Savaşı La Ruche'ü olumsuz bir biçimde etkiledi. Doğu Avrupa ülkelerinden dalgalar halinde göçmenler buraya geldikçe, birçok sanatçı La Ruche'ü terk etti. Kurumun sefil hali içler acısıydı (tavandaki delikleri kapatmak için Chagall'ın tablolarının kullanıldığı söylenir).[28] Boucher, muhtaç durumda olan sanatçılara yardım etmek amacıyla, büyük camları olan bir kamyonla gezici sergiler düzenledi ama kurumu on yıl önceki durumuna getirmeyi başaramadı. Ateşkesten sonra La Ruche bir şekilde yeniden canlandı ama her şey bize o ilkel ütopik ruhu artık kaybettiğini gösterir. O dönemden sonra çok az kişi bu ucuz yurtluğu bir tür manevi bala, yani insan olmanın en yüce hali sayılan sanatı üreten arı kovanına benzetmiştir.

La Ruche tarihinin sonu hem üzücü hem de umut vericidir: La Ruche'ün üzerinde bulunduğu arazi 1969 yılında apartman daireleri ve bir yeraltı parkı yapılmak üzere neredeyse yıkılacaktı. Hemen Marc Chagall'ın başkanlık ettiği ve üyeleri arasında Calder, René Char, Renato Guttuso, Nadia Leger, Nina Kandinsky ve Jean-Paul Sartre'ın bulunduğu bir "La Ruche'ü Koruma Komitesi" kuruldu. Komite mucizevi bir şekilde amacına ulaştı. La Ruche hâlâ yerinde durmaktadır. Her ne kadar içi boş bir kılıf gibiyse de, arı kovanının insanlar için güzel ve eğitici bir örnek oluturduğu tarihin o dönemini anımsatan güzel bir anıdır.

Öteki Sanatçılar: Dalí, Beuys ve Sicilia

Sanatsal üretimle arıcılık dünyası arasındaki ortaklık La Ruche ile son mu buldu? Olumsuz olan yanıtımı haklı çıkarmak için XX. yüzyılın değişik dönemleriyle ilgili bazı gelişmeleri anımsatacağım. Salvador Dalí'nin sürrealist dönemine ait olan ve 1927'de yaptığı bir tablosunun başlığı *Bal Kandan Tatlıdır* **[81]**. Bu yapıtta, ressam ve Federico García Lorca arasındaki dostluğa (ya da sevgiye) ilişkin ilginç otobiyografik referanslar bulunmaktadır.[29] İsa'nın kanı ile bal arasındaki benzeştirmeye ilişkin, La Sagrada Familia Kilisesi'nde daha önceden görmüş olduklarımızla burada gördüklerimiz arasında mükemmel bir raslantı gözlemledik; Figueraslı ressam din dışı bir versiyon gerçekleştirmiş ve kendi "ilham perisi" (tutkuyu ailevi kan bağına yeğleyen) Lidia Cadaques'ten bazı ünlü tümceleri ala-





rak kendi koyduğu başlıktaki bal sözcüğüne insani ve cinsel bir anlam yüklemiştir.

Dalı'nin arılar evrenine ilişkin tek atıf bu değildir. Arıların dünyasından etkilendiği yapıtlarından bazılarını kapsayan bir listeden bir başka yerde daha etraflıca söz ettik: Antik Yunan'da, Aristaios mitinde anlatılana göre, çürümüş eşeklerin üzerinden kalkan sinekler sürüsü bozulmakta olan büyük hayvanların leşlerinden neşet eden arılar tarafından yutulmaktadır. Sanatçının "mastürbasyon yapan biri olarak" otoportresini resmettiği sayısız tablosundaki yumuşaklık, yarı erimiş balmumunun ve balın şekilsiz karakteriyle uyum içindedir. Bu durum, *Büyük Mastürbasyoncu* (1929), *Kutsal Ekmeğin Sapıncı* (1929), *Belleğin Direşkenliği* (1931) gibi yapıtlarında gözlemlenir. *Arzunun Muamması*'ndaki (1929) **[82]** durum ise oldukça ilginçtir: Sanatçının başı, sarımtırak renkli (balmumu gibi) yumuşak bir yığına benzeyen ve üzerinde *ma mere* (annem) yazılı yumurtamsı boşlukları olan tuhaf bir nesneye doğru uzanır; anneye karşı duyulan o tatlı Oedipus arzusunun yerini tutan balla ya da sıcaktan erimiş, belki de şekli bozulmuş bir bal peteğiyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.[30]

Dali arılarla ilgili saplantılarını her zaman canlı tutmuştur: İkinci Dünya Savaşı sırasında, daha önce sözünü ettiğimiz Covarrubias Orozco'nun alameti farikasından çok da farklı olmayan (her ne kadar tam tersi bir anlam taşısa da), kafatasından bir arı kovanı gibi insanı tedirgin eden resimler yapmıştır [5]. Mücevher tasarımları arasında, içinde parlayan bir bal peteği olan açık kalp şeklinde bir broş bulunmaktadır[31] (1949). Arının zehri ve özünden elde edilen peltenin "resim sanatını gençleş-



83. *Kraliçe Arı* (1952). Joseph Beuys bu konuyla ilgili birçok resim ve heyke yapmıştır.

tirebilecek" unsurlar olduğunu kimi gazetecilere 1957 yılında anlatmıştır. Söz konusu olan, resmedilen yapıtın ölümsüzlük yazgısını sayesinde elde edebileceği bir çeşit pigment ya da "mucizevi bir öz" yaratmaktır.[32]

Öncü sanatta arı problematiğinin önemini kanıtlayan diğer örnekler (bu örneklerden fazlaca bulunsa da) üzerinde durmayacağım. Ikinci Dünya Savaşı sonrasının en simgeselleşen figürü olan Avrupalı sanatçı Joseph Beuys'un (1921-1986) durumunu kısaca gözden geçirmek için kronolojik bir sıçrama gerçekleştireceğim. Bir benzeri daha bulunmayan *Performer*, kolektif dönüşüm için bir katalizör, rahip ya da şaman olarak hareket eden sanatçının kurban mitini kişileştirdi. Beuys'un, plastik sanattaki katı biçimsel özelliklerden çok, sanatsal eylemdeki efektlerle ilgilendiği herkes tarafından biliniyordu. Hiç kuşkusuz, soğuk savaş gibi bir dönemde "siyasal açıdan doğru bulunmayan" (totaliter ve baskıcı rejimler tarafından hasmın simgesi olarak kabul edilen), arılarla ilgili gönderimlerini koruyan ve açınlayan çok cüretkâr (belki de yalnızca samimi) bir ütopyacıydı.

Beuys, Rudolf Steiner'in yapıtını çok iyi biliyordu; arılarla ilgili antroposofinin ünlü kurucusunun konferans metinlerini okumuş olmalıydı (John F. Moffitt bunu kanıtlamıştır).[33] İlk yapıtlarında arılarla ilgili bolca atıf yer almaktadır; tıpkı *Kraliçe Arı*'nın (1952) [83] değişik varyantlarında görüldüğü gibi.[34] Bu konuyu, "oyma işinde" malzeme olarak yağı

kullanmasına neden olan sıcakla ilişkilendirdi. Beuys bunu şu şekilde açıkladı:

> Arı kolonisinin termik organizması, hiç kuşkusuz, benim balmumu, yağ ve arılar arasında kurduğum bağın temel unsurudur. Arılarla ya da yaşam biçimleriyle ilgilenmeme neden olan şey bu organizmadaki bütüncül termik düzen ve bu organizmayı belirleyen plastik biçimlerdir. Arılar bir yandan çok güçlü, akışkan bir unsur olan sıcak elementine sahipler, bir yandan da kristalleşmiş yapılar üretiyorlar. Arılar muntazam geometrik şekiller inşa ediyor. Burada benim heykeltıraşlık teorimle ilgili bir şey bulabiliriz; tıpkı bazı durumlarda geometrik bağlam içinde ortaya çıkan yağlı köşelerimde (rincones de grasa) olduğu gibi. Ancak var olan sıcak başlangıç için akıcı bir unsurdur ve yağ da sıcaktan etkilenir, bu yüzden akıcı olur. Bu tarif edilemez aktif elementten, azalmakta olan bir hareket arıcılığla geometrik yapılanmalar biçiminde bir şekil ortaya çıkar. Bu, arılar tarafından yapılagelen bir şeydir.[35]

Bence, onu termik enerjiden bal peteğinin geometrik şekillerine sürükleyen bu ilginç kavramsal yaklaşım, Joseph Beuys'un bütün çalışmalarının altında yatan önemli bir metaforla çok yakından ilintili. Benim kastettiğim şey metamorfoz, yani kurtçuktan olgun bir böcek durumuna dönüşmek. Ikinci Dünya Savaşı sırasında yaralanan sanatçıyı Tatarlar'ın içine sardığı keçe, büyük dönüşüm gerçekleşirken henüz olgunlaşmamış böceği koruyan zırh ya da kılıf olarak simgeselleşmiştir.

Beuys, bilindiği gibi, saplantılı bir biçimde bu maddeyi kullanmıştır. Daha önce düşündüğümüz biçimde konuya yaklaşırsak, bu, bizi, arı kovanındaki kurtçukların olgunlaştığı petek gözünde bulunan balmumuyla bu maddeyi kıyaslamaya götürür. 1954 yılında yakalandığı depresyonu atlatmasına yarayan durumla eşdeğerderde sayılabilecek ve insanı yenileştirici bir değişikliği gerçekleştirmek amaçlı yarı dinsel arzusunu anımsayalım. O zamanlarda, Beuys, tamamen siyah ve içinde "bu yaşamı terk edebileceği"[36] tahta bir kutu yaptırmıştı; sanki kendisi küçük bir kurtçukmuş, karanlık ve sessizlik içinde "yeniden dirilmeyi" bekliyormuş gibi.

En iyi bazı yapıtlarında balı bolca kullanmış olması bizi şaşırtmalı mı? *Ölü Bir Yabani Tavşana Tabloları Nasıl Anlatmalı* (1965) başlıklı yapıtında böyle olmuştur. Olay Düsseldorf'taki Schmela Galerisi'nde gerçekleşmiştir: Beuys, başı bal ve altın tozuyla kaplı bir biçimde, üç saat boyunca ölü bir yabani tavşana sanatsal yaratının anlamını açıklamıştır. (Fısıltı içinde geçen bu konuşmaya dair hiçbir şey duyamayan) seyirciler galerinin dışından olayı bir video gösterisi aracılığıyla izlemişler ve sanatçının



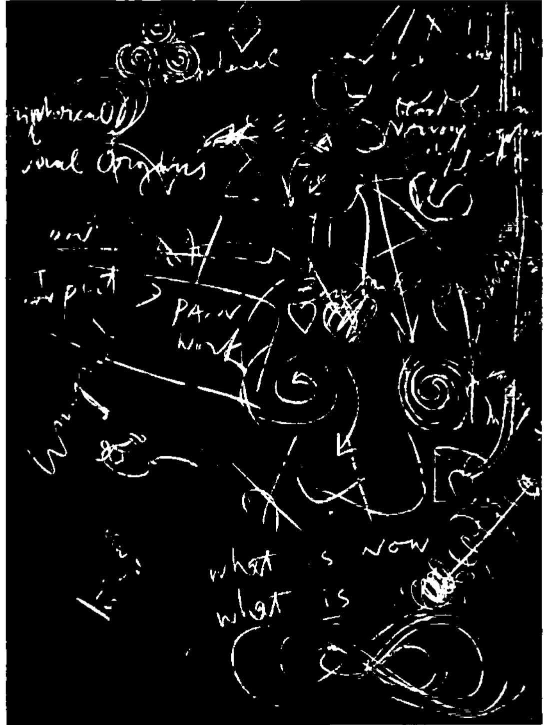
84. Joseph Beuys, Kassel'deki Documenta VI için kurduğu enstalasyonda, balı pompalayan motorların yanında (1977).

çelik ayakkabı pençesine ve oturduğu koltuğun altına yerleştirdiği mikrofonlar sayesinde sesini duymaya çalışmışlardır. (Yerdeki keçe, sandalyenin altındaki kemikler gibi) diğer nesnelerin betimlenmesini atlıyoruz ve edimin bizi ilgilendiren kısmına odaklanıyoruz: Bu konuyla ilgili olarak Lamarche-Vadel şöyle demiştir: "Beuys, kafasını kapladığı bal ile birbirine yakın değişik anlamları kıyaslamaktadır. Öncelikle, bal, bitkiselden hayvansala, hayvansaldan cansız maddeye, cansız maddeden insana gıda biçiminde geçen ve değişik sistemler arasında bir çeşit transfer yapabilen bir üründür. Bunun sonucu olarak, bal, yapısı mutlak bir düzen örneği sergileyen bir toplumun görüntüsüdür ve, son olarak, biçimsel mükemmelliği ve madde ile biçim arasındaki tamamlayıcı sıkı ilişkiyi simgeleyen petek gözlerinden çıkartılır."[37]

Documenta VI'daki (1977) *İşlikteki Bal Pompası* başlıklı büyük sergisinde de en önemli unsur baldı. Beuys, Kassel'deki Fridericianum Müzesi'nin merdiven boşluğuna, şeffaf bazı borular aracılığıyla, bodrumdan çatıya kadar hektolitrelerce bal pompalayan bir motor yerleştirdi; orada,

bal, aşağıya dökülmeden kapların içine alınıyordu [84]. Pompanın yanında, katı bir yağ kütlesi üzerinde tulumba kolunu kendi ekseni etrafında çevirten ikinci bir motor bulunmaktaydı. Tüm binayı, tüm sanat tapınağını kapsayan bir dolaşım sistemi söz konusuydu; sanki bu bina bir arı kovanı, tek bir "toplumsal beden"di:[38] motor bir kalp gibi çalışıyor ve bal da bir kez daha simgesel olarak kanın yerine geçiyordu [85].

Beuys bal hortumlarını Uluslararası Açık Öğretim Üniversitesi'nin geçici merkezi olarak seçtiği yan odadan geçirmeye büyük özen gösterdi ve orada, Documenta'nın sürdüğü yüz gün boyunca, "halk desteğiyle dolaysız olarak demokrasinin düzenlenmesi"ne ilişkin birçok konu üzerine tartışmalar gerçekleştirdi ve gelen ziyeretçilerden tatmak isteyenlere bal ikram etti. Bu edim arının ürünüyle gerçekleştirilen basit bir ayin



85. *İşlikte Bal Pompası* (Documenta VI, 1977) için Beuys'un açıklayıcı tahtalarından biri. Dolaşımla ilgili metafor (motor = kalp) ve kanın bal ile olan benzerliği oldukça açık.

değildi: Bu gösterinin Rudolf Steiner'in antropomorfik görüşüyle (hareketin simgelediği kalp, makinede vücut bulan irade ve balın üst kısımda toplanmasıyla başı simgelemesi) bir ilişkisi olabilir, ancak, böyle olsa bile, Beuys, daha bildik olan sanatsal yaratı ve toplumsal mükemmellikle balın gele-





86 ve 87. Mark Thompson performansı için yaptığı denemelerin birinde, arı kovanının içinde, *Live-In Hive* (1979).

neksel bir biçimde ilişkilendirilmesini yeniden ele alıyordu. Tıpkı 1979'da yaptığı bir söyleşide dediği gibi: "Günümüzde şu bireysel Eros'u toplumsal Eros'a dönüştürmemiz gerekli."[39]

Documenta VI'nın bu enstalasyonuyla neredeyse çağdaş olan çalışma Mark Thompson'un *Live-In Hive* başlıklı yapıtıdır; sanatçının bir arı kolonisindeki yaşamı gerçekten tecrübe etmek istediği çok karmaşık ve hırslı bir önerme. Tasarı (1976'da başlamıştır), alt tarafında daha geniş bir açıklığın bulunduğu, arıların giriş çıkış yaptığı yerin metalden örülmüş bir tüple teçhiz edildiği kristal bir küpten yapılma bir arı kovanı inşa etmekten ibarettir. *Performer*, hissetmek (görmek ve hepsinden öte duymak) amacıyla, etrafında yüzlerce arının çalıştığı bu delikten başını içeri uzatır. Temel düşünce, ihtiyaç görmesi için tasarlanan bir deliğin olduğu basit bir sandalye üzerine oturarak ve ağzına uzanan bir tüp aracılığıyla proteinli sıvı gıdalar ve suyla beslenerek üç hafta boyunca böyle yaşamaktır. Thompson tasarıyı geliştirir ve bedeninin oturmak yerine bir tuz çözeltisinde yüzdüğünü hayal eder, ama bu alternatiflerden hiçbiri öngörüldüğü gibi hayata geçirilemez. Üç hafta hayli uzun bir zaman: Yapılacak iş de çok tehlikeli görünüyor, zira arılar başını kovandan içeri sokan bu istenmeyen ziyaretçiyi (iğneleyerek öldürdükleri yağmacı ama ihtiyatsız sıçanlara yaptıkları gibi) sıvı salgılayarak püskürtebilir.

Ne ki, Thompson bu işi kısa aralıklarla gerçekleştirdi ve çektiği tüyler ürpertici fotoğraflardan **[86** ve **87]** oluşan, tamamlanmamış, *Immersion* başlıklı bir film yaptı (1977-78). Film çekim hızı, arıların vızıltısı ve uçuşması daha artistik bir bakışla yönetilebilsin diye, anlara göre artıyor ya da azalıyordu.*

Bu çalışmanın içerimlemeleri hayli fazladır. Açıktır ki, gözlem amaçlı kristal arı kovanlarından yola çıkıyor (bkz. izleyen bölümdeki ayrıntılar), ne var ki, burada önemli olan, gözlemcinin dışarıdan görülebilmesi (temelde dışarıdaki kamera aracılığıyla). Tam (ya da ters çevrilebilir) bir panoptikondan söz etmemiz mümkün: Biz izleyiciler olarak, sanatçının arı kovanı içinde hissedip gördüklerini hissetmeye ve görmeye ve, kaçınılmaz biçimde, onlarla kendimizi özdeşleştirmeye çağrılırız. Ne ki, her şeyin meşrulaştırılması daha metafiziksel olabilir. Bu tür bir hayvan toplumunun olumlu içerimlemeleri nedeniyle değilse, bir insan neden bir arı kovanının içinde yaşamak istesin ki? Arılar toprakla ilişkilendirilir ve besinlerini bitkilerin üretici organlarından sağlar. Onların yaşam alanına girmek, sanatçı-arıcının fiziksel beyninin sürünün kalbiyle ilişki kurması, bunlar yaşamın en saklı gizemlerine nüfuz etmek gibidir. Mark Thompson *Live-In Hive* başlıklı çalışmasını Oakland Docks yakınlarında bulunan Howard Terminal'deki stüdyo-evinde ve konvansiyonel niteliğe sahip olmayan bir "sanatsal mekânda" tasarladı, bu da onun yaşamsal bir ütopyanın parçası olduğunu kanıtlıyor. Gerçek anlamda bir sanatçı-arı. La Ruche de Montparnasse'ın kadim ideallerine daha fazla yaklaşılabilir mi?

Tek kelimeyle ilgi çekici bir başka örnek, kitapları ve diğer nesneleri kaplamak için balmumu kullanmaya başlayan Kanadalı Aganetha Dyck'in durumudur. Bunu 1991'den beri, küçük heykelleri, oyuncakları ve bazı arı kovanlarının içindeki çeşitli nesneleri yapıştırarak ve arılarla doğrudan bir işbirliği içinde yürüttü. Bir süre sonra, bu öğeler kovanı örmekte kullanılacak hücreciklerle kısmi olarak kaplanmış ve bal dolmuştu. Yapıtlar Dada kökenli rastgele bir müdahalenin sonucu olarak ortaya çıkmamıştı, doğallıkla, edimde pay sahibi canlıların açık iradesiyle kotarılmış bir işti. Aganetha Dyck, Joan Borsa'ya bu canlı varlıkların üzerinde yarattığı olağandışı etkiden şöyle söz eder: "Sana arılar hakkında söylediğim hiçbir şey gerçekten önemli değil, kovanı ardına kadar açmak, hepsini görmek, elimi tam üzerlerine koyarak sıcaklıklarını, enerjilerini hisset-

* Kristine Stilles, "Uncorrupted Joy: International Art Actions". *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* başlıklı katalogdan, Thames and Hudson, Londra, 1998, s. 320-22.

mek bundan da fazlası. Ürettikleri balmumu değil beni cezbeden şey, kendileri."*

Şu ana dek gerçekleştirdiği en ilgi gören yapıt, düğünlere has nesne ve tipik kıyafetleri yeniden yarattığı, arılar tarafından "elden geçirildikten" sonra sergilediği *The Extended Wedding Party* (1995) başlıklı karmaşık enstalasyon. Enstalasyonun simgesel odağı kristal ve yarıya kadar bal peteğiyle örtülü bir gelinlikten ibaret [88]. Söz konusu olan büyüleyici, sarsıcı güzellikte bir şey. Yarısı eritilmiş balmumu kanatlarıyla örtülü kristalin şeffaflığı, malzeme ve doku arasında ilginç bir diyalog yaratıyor. XX. yüzyıl sanatının ünlü kristal gelinini, bir başka yerde varlığına işaret ettiğimiz gözlem amaçlı arı kovanlarıyla (bilinçsizce denebilir mi?) ilişkilendirilen, Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam*'ını anımsamamak olanaksız.**

Aganetha Dyck, Mayıs ve Ekim ayları arasındaki zamanı, Winnipeg (Manitoba) yakınlarındaki The Saint Norbert Arts and Cultural Centre'da geçirir, orada, yerel bir arı yetiştiricisi ve Manitoba Üniversitesi'nden bir böcekbilimciyle, kiralamış olduğu on arı kovanı üzerinde çalışır. "Arıların güvenliği ve sağlığı için bu yola başvurduğunu" belirtir. 1999 baharı boyunca, Aganetha Dyck, Windsor (Ontario) Üniversitesi profesörlerinden Diana Brandt tarafından yazılan, *Working in the Dark* başlıklı, 53 dizelik bir şiirin hazırlanmasında çalışır. Bu metin Braille alfabesiyle yazıya geçirilir ve 53 adet balmumu tablete yerleştirilerek arılara verilir.***

Sözü geçenlerin dışında, Montparnasse'taki sanatsal koloniyle ilgili başka yankılar da vardır. Antoni Tàpies de bal kullanarak yapıtlar ortaya çıkarmıştır. José María Sicilia gibi postmodern bir yaratıcı da, birkaç yıldan beri arıların dünyasıyla ilgili tablolar ve heykeller yaratmayı sürdürmektedir. Dan Cameron, boyanmış bir figürün (bazen bu figür ölü arının kendisi de olabiliyordu), balmumu katlarıyla kaplı olduğu bu çalışmaların bazılarından söz etmiş ve "doğanın en mistik ve saygı duyulan maddesinin" nasıl kullanıldığını anlatmıştır.[40] Yakın zamanlarda gerçekleştirilmiş olan bir serginin kataloğunda, Sicilia'nın kendisi, ağaç gövdelerinden geleneksel arı kovanları yarattığını anlatmış [89] ve şöyle demiştir: "Arılar bir taçyaprağından diğerine konarak bir an bile üzerinde dursalar onların özünü biriktirir ve yaşamın özünü taşır. Narin bedenleri, en güçlü rüzgâr-

* Bkz. Joan Borsa, "The Absent Bride. Intimate Acts & Interior Movements (Aganetha Dyck's Extended Wedding Party". *Aganetha Dyck* başlıklı katalogdan, Winnipeg Art Gallery, St. Norbert Arts and Cultural Centre, Manitoba, 1995, s. 52.

** J. A. Ramırez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

*** A. Dyck'in yazara gönderdiği 8 Nisan 1999 tarihli mektuptan.

lara öykünür ve, yaratının yolları ne kadar değişik ve çok olursa olsun, hiçbir şey ve hiç kimse vazgeçilebilir değildir."[41]

İşte, arıyla ilgili eski mistisizmin yeniden güncelleştirilmiş bir başka biçimi: Birçok çiçeğin özünü alıp bize balını, yani yapıtını sunan sanatçı fikri XX. yüzyıl sona ererken bir kez daha canlanmıştır.









4

ŞEFFAF ARI KOVANI, RUHSAL ARI KOVANI

Das gläserne Haus

Werkbund-Ausstellung

Köln a/Rh. 1914

Innere Kuppel-Verglasung aus plast. Luxfer-Kristallgläsern

Glaswände u. Fußböden in Glaseisenbeton (System Keppler)

ausgeführt vom

Deutschen Luxfer-Prismen-Syndikat G. m. b. H.

Berlin S.W. 68

Friedrichstr. 204 · Tel. Centrum

Goldene Medaille „Iba" Leipzig 1913.

Mies van der Rohe ve Gözlem Amaçlı Arı Kovanları

Mies van der Rohe'nin modern mimarlık tarihinin en önemli şahsiyeti olduğundan hiç kimsenin kuşkusu yoktur. Onun arıtılmış paralel yüzleri ve evrensel duru mekân estetiği, çağdaş tasarımda XX. yüzyıldaki başka hiçbir mimarın yapamadığı kadar güçlü bir etki bıraktı. Ancak, Mies, (daha sonra kendisinden söz edeceğimiz) Le Corbusier'den farklı olarak, ne verimli ne de ateşli bir yazar oldu; bu yüzden de, mimari önermelerinin altında yatan ideolojiyi anlayabilmek için bıraktığı az sayıda metni ve açıklamayı dikkatle okumak gerekmektedir.

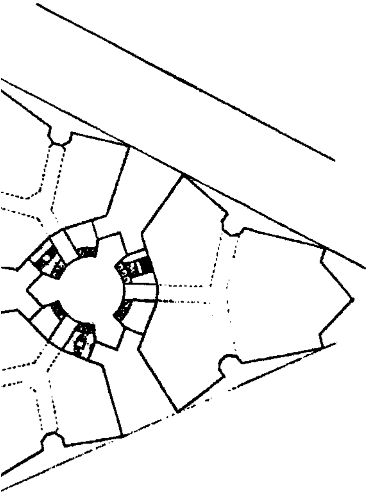
1963'te şöyle bir açıklama yapmıştır: "Açık ve net bir yapının mimari için büyük bir yardım olacağını düşünüyorum. Bence yapı (strüktür) mantık gibi bir şeydir. Birtakım şeyleri yapıp ifade etmenin en iyi yoludur. Ben duygusal ifadeler konusunda çok şüpheciyimdir. Duygusal ifadelere inanmam ve bunların uzun ömürlü olacağını sanmam."[1] Bu açıklamanın yapıldığı tarihe bakacak olursak, Mies'in, dönemindeki bazı aşırı örgütlenmelere, yani bizim surroide curviquebrado[2] diye adlandırdığımız, mimaride gerçeküstücülüğün takipçilerine karşı tepki verdiğini düşünebiliriz. Ama, Mies'e özgü olan, bu sert "nesnellik" açıklaması değildir, çünkü çok daha önceleri buna benzer açıklamalarda zaten bulunmuştur, tıpkı 1924'teki bir başka metinde göreceğimiz gibi: "Günümüzde bizi genel nitelikli konular etkilemektedir. Bireysel olan anlamını yitirmektedir; sonunun neye varacağı bizi fazla ilgilendirmiyor. Bütün alanlardaki önemli başarıların çoğunun kahramanı belli değildir ve genellikle bu kişilerin çoğu tanınmamaktadır. Anonimliğe doğru yol alan günümüzdeki eğilimin bir parçasıdırlar. Bizim mühendislik yapılarımız da buna bir örnektir."[3]

Romantizm karşıtı "kolektivist" ve determinist tarihçi Mies, çağdaş dönemin, başkaldırı olanağı bulunmayanlara karşı belirgin bir ruha sahip olduğuna inanmışa benzemektedir. Bir birey (bu durumda mimar), bir

şekilde boyun eğmek durumundadır ve o tarihsel ve toplumsal gerçeklerin daha iyi biçimde ortaya çıkması için yaptığı işle ve yeteneğiyle buna katkıda bulunmak zorundadır: 1963 yılındaki bir konuşmada bu konuyu şöyle vurgulamaktadır: "Zamanımızı değiştirmek istemiyorum; zamanımızı değiştirmek değil, onu ifade etmek istemiştim. Benim tüm amacım buydu. Hiçbir şeyi değiştirmek istememiştim."[4] Bir keresinde de şöyle demişti: "Gerçek inşa sanatı her zaman için nesnel olmuştur ve ortaya çıktığı dönemin iç yapısını ifade eder."[5] Mies'i o ünlü camdan gökdelenler projesini hazırlamaya ve onu "Bal Peteği" başlığı altında yarışmaya sunmaya iten bazı nedenleri araştırırken bu düşünceleri anımsamak yerinde olacaktır. Turmbaugesellschaft Şirketi, 1921 yılının sonlarına doğru, Friedrichstrasse Sokağı ile Spree Nehri arasında kalan ve Berlin'in merkezi bir yerindeki arsaya ofislerden oluşan yüksek bir binanın yapılması için bir yarışma düzenledi. Arsanın üçgen biçimi ve Almanya'da o dönemlerde hakim olan dışavurumcu dil (yarışmanın şartlarını buna katmadan), neden 145 projeden birçoğunun cüretkâr köşelerden ve üst üste binmiş ters bloklardan oluştuğunu açıklamaktadır.[6] Günümüzden bakınca dışavurumcu estetiğe oldukça bağlı görünen Mies'in tasarımı o dönemde çok övülmüştür, çünkü "yüksek bir binanın temel sorununu çözmek için büyük bir sadelik ve zenginleştirici bir çaba harcamıştı".[7]

Sachlichkeit (yirmili yıllarda Almanya'daki rökonstrüksiyonun gereği olan "nesnellik") ile *Frühlicht* adlı dergi aracılığıyla Bruno Taut'un harekete geçirdiği "kristalleşmiş" dışavurumculuğun şiirsel vurgusu arasında ilginç bir kombinasyon kurulduğu söylenebilir. Mies van der Rohe, bu dergide, dönemindeki gökdelenleri örten kaosa ve onları seçici bir biçimde giydiren bayağılığa saldırdığı ve yerine cam levhalar koyarak dış duvarı elimine etmek için kökten bir çözüm önerdiği açıklayıcı, kısa bir metinle birlikte sözü edilen çalışmayı yayımlamıştır: "Dış duvarlar yerine eğer camı kullanırsak, yeni yapı prensiplerini daha net bir biçimde görebiliriz; ayrıca, artık günümüzde dış duvarlarına yük binmeyen iskelet bina yapmak çok kolay. Camın kullanımı ise yeni çözümler sunar."[8]

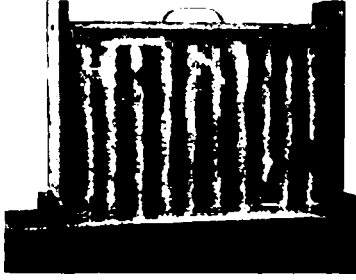
Mies, üçgen tabanı, içeride altıgen bir avlu oluşturan üç bölüme ayırdı [90]. Ancak dış duvarlar düz değildi ve o yüzden "onları birbirlerine az da olsa açılı biçimde yerleştirdi, böylece, çok büyük cam yüzeylerdeki tekdüzeliği de önlemiş oluyordu"[9] [91]. Yıllar sonra, mimar, aynı konu üzerine şöyle demiştir: "Bu yüzden, ön cepheleri biraz kestim, böylece ışık değişik açılardan tabana düşecekti: tıpkı yontulmuş bir camın arasından geçen ışık gibi."[10]





Ne ki, apaçık bir kristal kaya metaforu bu şekilde tamamlanmış olmalıydı. Neden bu gökdelen bir bal peteği olsun ki? Arıyla ilgili bu referans Mies van der Rohe'nin aklına nereden gelmiş olabilirdi? Merkez avlunun bulunduğu kattaki gibi tüm bütünün net bir kapalı alan içinde olmasının arıların inşa ettiği altıgen hücreleri çağrıştırdığını düşünebiliriz. Ancak, daha akla yakın bir açıklama, arıcılıkla ilgili eski metinlerde hakkında çok bilgi bulunan gözlem amaçlı arı kovanları bağlamında karşımıza çıkmaktadır.

Aydınlanma Çağı'ndaki erkeklerin ve kadınların arı kovanlarının dikkatli bir biçimde izlenmesine ahlaksal açıdan büyük önem verdiklerini biliyoruz ve özellikle bu amaç için hazırlanmış cam duvar örneklerini daha önce görmüştük [13]. Bu kovanlarda birçok paralel blok bulunmaktaydı ve özellikle içerideki bal peteklerinde saklı kalan kraliçe arı ve hizmetkârlarının ve diğer tüm arıların yaptıkları işi aynı anda görmek mümkün değildi. Bu yüzden, XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında, üç aşağı beş yukarı daha "düz" olan değişik tipteki arı kovanları yaygınlaştı. Miller'in modelinde, iki cam levhanın (hücreciklerse bu cam levhalara paraleldi) arasında birbirine dik gelen bal peteği blokları vardı [92 ve 93] ve arılardan hiçbiri insan gözünden kaçmasın diye derinlikleri





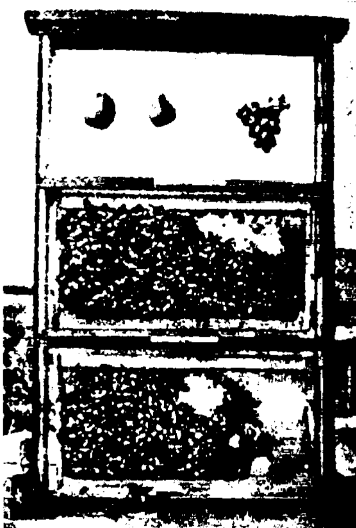
92. Camlara dikey olan petek bloklarıyla birlikte, Miller'in gözlem amaçlı arı kovanı. (Yüzyıl başlarında Root tarafından çekilen fotoğraf.)

93. Mies van der Rohe: Friedrichstrasse Istasyonu'nun hemen yanında ofislerin olacağı gökdeleni inşa etmek için çizilen ilk proje.

de pek fazla değildi. Ama gözlem amaçlı arı kovanının en yaygın tipi, bir kule gibi dikey duran, sıradan bir bal peteği bloğuydu ve bloğa paralel olan camdan levhalar vardı; bu cam levhalarla bal peteği blokları arasındaki uzaklık yalnızca birkaç milimetreydi; bu da arıların içeride dolaşmaları için yeterliydi ama tüm arı kovanının görülebilirliğini zorlaştıracak başka bir paralel bal peteği bloğu yapmalarını da engelliyordu.

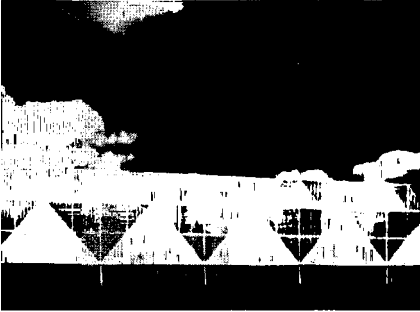
Bu tip arı kovanlarında birden fazla blok bulunabilirdi ama hep biri diğerinin üstüne yerleştirilmiş biçimdeydi; bloğu tutan tahtadan bir çerçeve "camdan kutunun" ve içerideki bal peteğinin sağlam olmasını sağlıyordu [**94** ve **95**]. Mies van der Rohe'nin bu gözlem amaçlı arı kovanlarını görmesi hiç de zor değildi, çünkü birçok burjuva evinde sık rastlanan bir

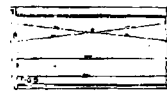


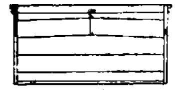


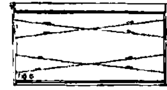
94. Pencere açıklığının üzerine yerleştirilmiş bir gözlem amaçlı arı kovanı. (Langstroth-Dadant kitabından.)

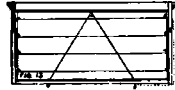
95. Wilmington'daki yerel sergide 1908'de gösterilen, üst üste konmuş üç kutusu olan bir gözlem amaçlı arı kovanı. (Root'un kitabından.)

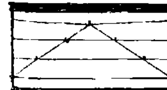


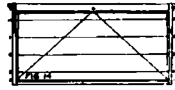


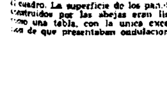


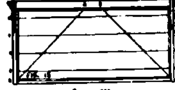














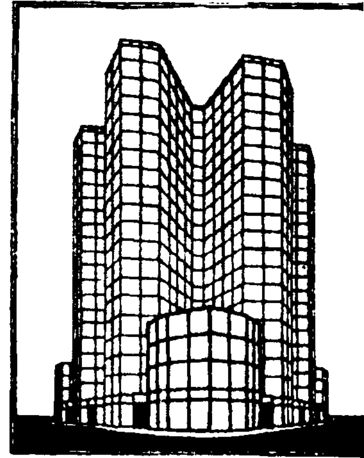
süstü bu; arıların dolaysız olarak incelenmesi yüzyıl başında hemen hemen bütün okulların müfredatı içinde yer almaktaydı. Mies'in camdan gökdelenleri, tıpkı dış duvar biçiminde şeffaf bir cam levhayla kaplı, tek bir bal peteği bloğundan oluşan en yaygın gözlem amaçlı arı kovanlarında olduğu gibi, dışarıdan cam bloklarla korunmuştu ve içinde oturmaya elverişliydi.

Böylece, Mies van der Rohe'de "ruhsal arı kovanı"ndan da bir şeyler olduğunu söyleyebiliriz. Dünyayı algılayış biçimi, kişisel olmama durumunu ve kolektif çalışmayı özendiren "nesnel" çalışmayı yüceltmesi, camdan gökdelenler dünyasının ilk projesiyle ilgili olarak biraz önce gördüğümüz arı kovanının biçiminden etkilenmesiyle uyum içindedir. Bununla birlikte, Mies'in arılarla bilinçli bir şekilde ilgilenmesinin uzun süre devam ettiğini sanmıyorum, ayrıca kariyerinin başka dönemlerinde bu konuyla yeniden ilgilenmiş olabilir. Örneğin, 1953-1954 yılları arasında, dış duvarları dik ve diyagonal, çapraz kirişlerle desteklenmiş ve düz bir cam ekran olabilecek kadar büyük, 48.000 metrekareden daha geniş, dört köşeli büyük bir bina olan Chicago'daki Convention Hall'un projesini çizdi **[96]**. Şimdi, bu dış cephe çizimlerini arı kovanlarındaki bloklara balmumu levhalarını yerleştirmek için yapılan yatay ve diyagonal tellerle karşılaştırabiliriz **[97, 53]**. Chicago'daki projenin bu bölümü, Friedrichstrasse'deki bina

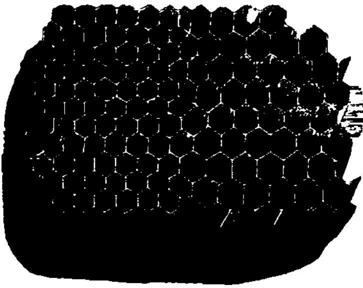
için kullanılan bazı metaforların (belki de farkında olmadan) yeniden ele alınması olarak düşünülebilir mi?

Peter Behrens'in Dersi

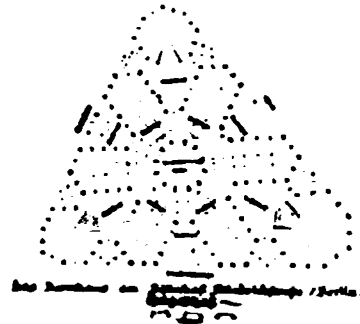
Arıların dünyası ile cam kullanma saplantısını bir şekilde birleştiren dışavurumcu tek mimar tabii ki Mies van der Rohe değildi. Friedrichstrasse'deki istasyonun yanına yapılacak gökdelen yarışmasına, örneğin, Hans Söder, "arıların mimarisine" dayalı olduğu Mies'inkinden çok daha açık bir biçimde belli olan ilginç bir projeyle katıldı **[98 a** ve **b]**. Planda, kendi içinde altı kapalı bölümden oluşan altıgen biçiminde bir ana lobi



98. a ve b. Hans Söder: Berlin'deki Friedrichstrasse Istasyonu'nun hemen yanında inşa edilecek olan gökdelen için hazırlanan projenin tabanı ve perspektifi (1921). Arılara dönük göndermeler burada da açıkça görülmektedir.



99. Büyük, küçük hücreleri ve geçiş halinde olan diğer düzensiz hücreleriyle birlikte petek bloğu. Bu tarz çizimler (Langstroth-Dadant'dan alınmıştır) arıların dünyasını "mineral" ve cam görüntülerine yaklaştırmaktadır.



100. Didaktik nedenlerden ötürü hücrelerdeki arı kurtçukları şeffaf bir biçimde çizilmiştir (Langstroth-Dadant kitabından).

101. Paul Gösch: Bir "Hacı Şapeli"nin tabanı ve karşıdan görünüşü (Berlin, 1920). Merkezdeki altıgenden Kutsal Üçleme'nin üçgen simgesi ışık saçmaktadır.

102. Bruno Taut'un *Kentlerin Bozulması* (1920) ütopyasında cam tapınağıyla "Büyük Yıldız".

göze çarpıyordu; aynı altıgen lobide bulunan diğer üç küçük kule üçgenin uç noktalarındaydı.[11] Çizimin bütünü göz önüne alındığında, Mies van der Rohe'den çok farklı nedenleri olsa da, bir bal peteğini çağrıştırdığı düşünülebilir.

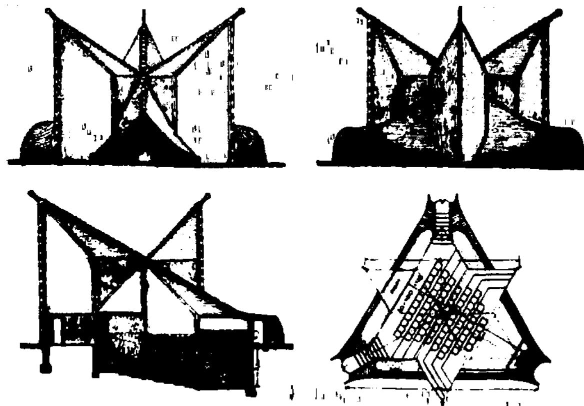
Tüm bunları, *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit* adlı derginin ilk on dört sayısında yayımlanan bir ek olan *Frühlicht* (1920-1922) aracılığıyla Bruno Taut tarafından hayata geçirilen "cam"dan dışavurumculuğun biçimsel ve kültürel bağlamı içine yerleştirmek gerekmektedir. Taut, kendi düşüncesine benzer düşünceler taşıyan diğer sanatçı ve mimarlarla bir çeşit bağ ya da dernek oluşturdu ve adını da *Glaserne Kette* (Cam Zincir) koydu. Hemen hemen hepsi harika çizimler ve yontulmuş pırlantalardan, cam kayalarından ve değişik karakterli minerallerden etkilenerek, takdirle karşılanan bina projeleri gerçekleştirmişlerdir.[12] Tıpkı arıcılıkla ilgili başvuru kitaplarında ve okullardaki doğa tarihiyle ilgili kitaplarda çizildiği gibi, altıgen bölümlere ve arıların bal petekleri yapısından esinlenmiş birimlere sıkça rastlanmaktadır **[99]**. İçeride büyüyen küçük kurtçukları göstermesi açısından eğitici nedenlerden dolayı şeffaf olan ve köşelerinden birbirine bağlı hücrelerden oluşan doğal altıgen prizmalara benzemiyor mu yoksa bunlar? **[100]**. Bu değerlendirmelerin ışığında, Paul Gösch'ün (1920)

"Hacı Şapeli" [101], camdan bir tapınak olan "Büyük Yıldız" (1920) [102], ve "Açık Hava Sineması ile Birlikte Camdan Eşyalar İçin Sergi Salonu" (1922) [103] (bu son ikisi Bruno Taut'a aittir) gibi projeleri simgesel açıdan yeniden ele alabiliriz.[13] Her iki durumda da, eşkenar bir üçgenden çıkan altıgen bal peteğinden söz ettiğimiz tahmin edilebilir.

Tabii, bu yorum, bunun üstüne konulabilecek başka yorumları dışladığımız anlamına gelmez. Bu düşünceyi desteklemek amacıyla, hem tapınakların hem de sinemaların, arı kovanının ütopik görünümüyle kolayca ilişkilendirebileceğimiz, bir ayine ya da bir gösteriye, kısacası toplu olarak yapılan bir şeye katılma duygusu (mistik birlik) uyandırdığını düşünebiliriz. Tüm bu genç mimarlar arasında, büyük bir saygınlığa sahip olan, her ne kadar birbirlerinden çok farklı olsalar da, bir önceki kuşağın iki önemli şahsiyetini unutmamamız gerekir: Peter Behrens ve Paul Scheerbart. Her ikisi de, biraz sonra göreceğimiz üzere, arılarla ilgili simgeleri mimarlık ve camdan yapılarla birleştirmişlerdir.

Bu mimarlardan birincisiyle ilgili olarak, AEG Firması için yaptığı, petekten oluşan logotipten söz etmeden geçemeyeceğim [104]. Şu ana kadar incelediklerimizden sonra, elektrikli ev aletleri üreten bu şirketin, çalışkanlık, dayanışma, öngörü gibi, arılara atıfta bulunan tüm erdemlerle bilinçli bir biçimde özdeşleştirilmek istediği bir durumla karşı karşıya olduğumuza hiç kuşku yoktur.

Deutscher Werkbund'un kuruluşuyla aynı tarihe denk gelen 1907 yılının sonbaharında, Peter Behrens'in, logotipler, reklamlar ve şirketin binalarını da içeren, endüstriyel üretime ait tüm tasarımları yapması için Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft'ın sanat direktörü olarak atandığını



103. "Açıkhava sinemasıyla birlikte cam sergisi pavyonu"nun bu projesinde de (Bruno Taut, 1922) peteği çağrıştıran görüntüler yer almaktadır.

104. AEG firmasının logotipi olarak Peter Behrens tarafından tasarlanan petekte arı kovanı, geleneksel pozitif simgeselliğiyle burada da yer almaktadır.



105. Berlin'deki AEG türbin fabrikası (Peter Behrens, 1909). Peteğin altındaki büyük cam duvar, binanın sanki bir çeşit "şeffaf arı kovanı" olarak görülmesini sağlıyordu.

106. Peter Behrens'in *Ex libris*'i (1920 yılına doğru). Mimarın kendi simgesi olarak işlenmiş ışıklı kristal.

hepimiz biliyoruz. Berlin'deki AEG Şirketi'ne ait türbin binasının (1909) **[105]** nasıl modern mimarinin simgesine dönüşen bir bina olduğunu bu durum açıklamaktadır. Endüstri medeniyetinin güçlü bir binasıdır ve genel yapısının yüce bir biçimde dorik Yunan tapınaklarını çağrıştırdığından birçok kez söz edilmiştir. Belki, şu daha uygun bir tanımlama olabilir: İnşa edildiği dönemlerde, fabrika, "İş Katedrali" olarak adlandırılmıştı.[14]

Bunun nedenlerini anlayabilmek için, sanki ortada hayali bir sütun gövdesi varmışçasına dik açılı yapısıyla kalın duvarları taşıyacakmış gibi duran ve simgesel olarak ana cephe (giriş kapısı olmayan) kabul edilen dış cephenin görkemli camlarını incelememiz gerekecektir. Akşam karanlığı çöktüğünde bina içeriden aydınlanmakta ve bu sayede camın ardından içerisi şeffaf bir biçimde görülmektedir.[15] Tıpkı binanın içindeki bir noktadan bakıldığında her yerinin görülebildiği yapılarda olduğu gibi, bu fabrika da çalışanların mükemmel bir birlikteliği ya da gerçek bir "gözlem amaçlı arı kovanı" olarak düşünülebilir. Geometrik yankıları çatının çok kenarlı profilini belirleyen dış cephe duvarının ortasında AEG harfleri kazılı büyük petek göze çarpmıyor mu?

İşte, dışavurumcu mimaride arılarla ilgili belirli çağrışımları açıklamak için gerçek bir kaynak. Behrens, açık bir biçimde, arı kovanıyla cam binaları birbirine benzetir: Yüzyılın başındaki bazı çizimlerinde, Bruno Taut'un "Cam Köşk"üne öncülük edebilecek ve Scheerbart'ın spekülasyonlarına neden olabilecek, ışıldayan, büyük pırlantalar yer almaktadır[16] [106]. Ayrıca, önemli bir bilgi olarak, Mies van der Rohe'nin 1908 yılının sonlarıyla 1912 yılının başları arasında Peter Behrens'in stüdyosunda çalıştığını unutmamak gerekir.[17] Kendi formasyonu için belirleyici olan bu yıllarda, Mies, Behrens'in yalnızca teknik ve estetik derslerinden yararlanmakla kalmamış, aynı zamanda Behrens'in AEG logotipini çizip türbin fabrikasını yaptığı dönemlerde stüdyoda hüküm süren arılarla ilgili ütopyayı içine sindirmişti. Turmbaugesellschaft yarışması için Mies'in hazırladığı cam petek, Behrens'inkileri anımsatan bir anı, ustayı saygıyla anmanın ifadesi ya da on üç yıl sonra "saydam bir biçimde" hareket eden, bilinçaltındaki bir etkileşimin ifadesi olarak düşünülebilir.

Scheerbart ve Bruno Taut

Ancak, Behrens yalnızca Mies van der Rohe'yi değil, tüm dışavurumcuları etkilemişti. Daha önce de belirttiğimiz gibi, yazar Paul Scheerbart'ı da. 1914 yılında yayımlanan kitabı *Glasarchitektur*, *Frühlicht*'e katkıda bulunan herkes için bir çeşit İncil'di. Kitap, dostu Bruno Taut'a ithaf edilmişti ("Honni soit qui mal y pense" diye yazmıştı Scheerbart, mimarın adının altına) ve aynı yıl Köln'deki Werkbund sergisi için yaptığı "Cam Köşk" yazara mimari fantezilerinin pratik ve mükemmel bir gösterisi olarak görünmüştü. Manifesto niteliğindeki bir kitapla özel bir yapı arasındaki bağın altını çizmek benim için büyük bir önem taşımaktadır, bu da yazınsal bir yapıtın mimari bir hiperbolü haklı çıkardığını kanıtlar gibidir. Bu bağlantının bir başka benzeri yoktur: Bir yandan dostu Taut, Scheerbart'ın düşüncelerini pratik bir biçimde resmederken, o da Taut için bir katalogda yer verilecek hipotetik bir metin yazmaktan daha fazlasını yapmıştır aslında.

Paul Scheerbart (1863-1915), tuhaf ve radikal bir ütopyacıydı. İnanmış bir savaş karşıtı olarak, Birinci Dünya Savaşı çılgınlığına karşı kişisel bir protestoyla kendini açlıktan ölüme terk etmişti adeta. Devlet nosyonunun kaldırılmasından, vatan kavramının ve siyasetin merkezileştirilmesi düşüncesinin yok edilmesinden yanaydı. Erotizmden nefret eder ve cinsel aşkı "insanlığın aldatmacaları"ndan biri olarak kabul ederdi; fantastik yazıla-

rında cinsellik içermeyen yeni biçimler yaratma arzusu bu nedenden kaynaklanmaktaydı. Toplumsal ütopyalarından biri olan *Lesabendio*'da, "kolektivize" olmuş canlılardan oluşan ilginç bir komünü betimlemiştir.[18] Arıların gözlemlenmesine dair (arılardaki cinsellik edimini akılda tutarak) şimdiye kadar gördüklerimizi düşünürsek, o dönemdeki düşüncelerin çok da dışında bir yaklaşım olmadığını algılarız bunun. Mimari bir malzeme olan cama yaptığı çılgın övgünün bir göstergesi olarak *Glasarchitektur*'daki 18. epigrafı okuyabiliriz:

> Tuğla mimariden kaldırılsa ve onun yerine her yerde cam kullanılsa dünyanın yüzeyi çok değişirdi.
> Dünya, zümrüt ve pırlanta gibi mücevherlerle yeniden kaplanmış gibi olurdu.
> Böyle bir görüntünün güzelliği gerçekte hayal bile edilemez. *Bin Bir Gece Masalları*'ndaki bahçelerde anlatılanlardan daha çok parlaklık ve güzellik dolu olurdu yeryüzü.
> Yeryüzünde bir Cennete sahip olurduk ve Öbür Dünya'daki Cennete nostaljiyle bakma gereksinimi duymazdık.[19]

Scheerbart tarafından yaratılan konutlarda havalandırmanın pencereler aracılığıyla değil de vantilatörler aracılığıyla yapıldığını belirtmek bizim açımızdan ilginçtir.[20] Daha ileride de göreceğimiz gibi, Le Corbusier'nin "bütüncül havalandırma"sına bir öncü niteliğindedir. Ancak, öncelikli olarak, burada, arı kovanlarının havalandırma sistemiyle arasındaki benzerliği vurgulamak istiyorum: Arı kovanlarında da pencere yoktur ve işçi arılardan kıdemli olanlar, koloninin rahatını sağlamak ve gerekli olan sıcaklık derecesine ulaşmak için kanatlarını çırparak hava akımı yaratırlar.

Diğer ilginç bir yön ise şeffaflıktır. Scheerbart, ışığı ve camların renkli parıltılarını ortaya çıkarır. Gündüz güneş ışınları, gece ise ayışığı, "yalnızca birkaç pencereden süzülerek değil, tersine, duvarlardan direkt olarak evdeki odaların içine kadar girmelidir (...). Bu şekilde, yeni yaratacağımız atmosfer bizi yeni bir medeniyete doğru götürmelidir".[21] Geleceğin bu yeni dünyasında gizli saklı hiçbir şeye yer olmayacağa benziyor. Aslında, mahremiyetin olmayacağı söylenebilir, çünkü, burjuva düşünce yapısına göre, mevcut bireysel kişilik de olmayacaktır.[22] Walter Benjamin "Cam nesnelerin çevresinde bir aura yoktur. Cam her şeyden önce gizliliğin düşmanıdır. Aynı zamanda sahip olmanın da (...). Scheerbart gibi insanlar yeni bir çeşit yokulluğu kayıracağı için camdan yapıları hayal etmezler mi

acaba?"[23] diye yazdığında sorunun siyasal ve toplumsal yönlerini çoktan kavramıştı.

Özel mülkün olmayışı tüm toplumun yoksul olduğu anlamına gelmemelidir. Camla ilgili fantezilerin ardında mitik bir komünizm yatmaktadır ya da, bir başka deyişle, bireylerin kendilerine ait bir şeye sahip olmak ve çevredeki bakışlardan bir şey saklamak gereksinimi duymadıkları ideal bir toplum ima edilmektedir.

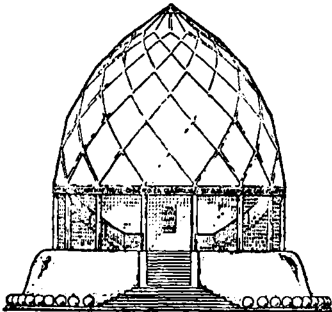
Bu kadar ipucundan sonra, 1914 yılında Köln'deki Werkbund Sergisi için Bruno Taut'un o ünlü "Cam Köşk"ün anahatlarını çizdiğinde arı kovanından etkilenmiş olmasının hiç de garip kaçmayacağını düşünüyorum **[107]**. Yandan bakıldığında silindir bir tabanın üstünde duran koni ya da ucu sivri yarım küre geleneksel arı kovanlarınınkine çok benzemektedir. Çok köşeli duvar süsüyle ilgili dizelerin Scheerbart tarafından yazıldığını unutmamalıyız. Şu anda ortaya atacağımız referansı dışlama gereksinimi duymadan, bu yapıtla diğer Doğulu binalar ya da modern endüstri toplumu binaları arasında akla yatkın biçimsel bağlar bulunduğu kabul edilebilir.[24] Betondan bir sütun kürsüsüne dayalı ikizkenar dörtgen biçimindeki bölümüyle, cam kubbe, ideal bir mücevher ya da Köln'deki sergiyi ziyaret edenlerin görmeden geçemeyeceği bir "adak evi" gibiydi. Benzer bir görünüm, rüstik arı kovanlarıyla (1914'te hâlâ ahlak kavramı arılarla özdeşleştiriliyordu) Bruno Taut'un yapısı arasında asla şüphe götürmez biçimde bulunmaktaydı **[108** ve **109]**. Arıların eviyle arasındaki suskun özdeşlik, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, başvuru kitaplarında eğitici amaçla çizilen peteklerin elde ettiği kristalimsi görüntü yüzünden de güç kazanıyor olabilir.

Taut ile arılar arasındaki ilişkiyi gösteren tek olasılık tabii ki bu değildir. Daha önce "Büyük Yıldız"daki (1920) **[102]** "Cam Tapınak"tan ve

107. Köln'deki Werkbund Sergisi için Bruno Taut tarafından tasarlanan "Cam Pavyon"un çizimi (1914).

108. Köln'deki Werkbund Sergisi'nin resmi kataloğunda "Cam Pavyon"un ilanı (1914). Bir çeşit platform üzerine profili çıkarılan binanın rüstik arı kovanıyla arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır.

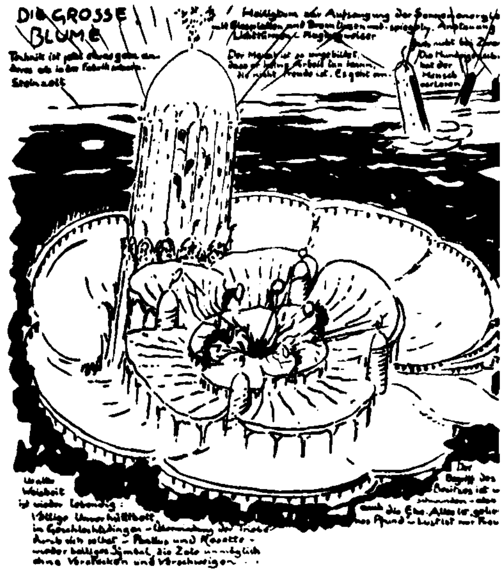
109. Birlik Mason Locası'nın bu madalyonunda, mimar, bir taban üzerine yerleştirilen geleneksel arı kovanına atıfta bulunmuştur (Paris, 1823).









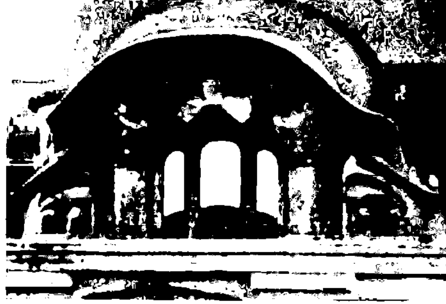


"Açık Hava Sineması ile Birlikte Camdan Eşyalar İçin Sergi Salonu"ndan (1922) **[103]** söz etmiştik. Marcello Fagiolo ise Rosacruz'un "mistik çiçeğiyle" *Die Auflösung der Städte*'nin çizimlerinden birini koşut biçimde yorumladı **[110** ve **111]**. Bu yolla, İtalyan bilimadamı, dışavurumcu mimaride ezoterik düşüncelerin etkisini göstermek istiyordu, ancak Taut tarafından çizilen *grosse Blume*'de (devasa çiçek) ortaya doğru yönlenmiş stamen biçiminde şematik bir çeşit arı figürü olduğunu unutmuştu. Taut şöyle yazmıştı: "Sahip olma kavramı artık yok ve bu yüzden evlilik kavramı da anlamını yitirdi. Artık her şey 'ödünç verilen para' gibi. Zevk almanın anlamı ise yalnızca neşelenmek."[25]

Bu çalışmadaki erotik simgeselcilik, arılarla ilgili benzerlikler bulmak yönünde yeniden düşünmeye iter bizi: La Ruche de Montparnasse'ta gördüğümüz gibi, bal ile sanatsal ve ruhsal yaratıya atıfta bulunulmuştu, ancak aşkın ürettiği o tatlı zevkle arasında da bir benzerlik kurulabilir; hem cinselliği yok saymak için, hem de bunun tam tersi bir amaç için kullanılabilir. Şu anda anlatmakta olduğumuz çizimdeki "organik" şehirde, Bruno Taut'un üretkenliğe, neşeye, dayanışmaya ve bilgiye atıfta bulunduğu açıktır. Bunların ortaya çıktığı kitapçık öylesine toplumsal, anarşit bir ütopyaydı ki bir fantezi ya da gelgeç bir düş olarak sunulabilirdi. Ikinci Dünya Şavaşı sonrasında ortaya çıkacak olan, arı kovanıyla ilgili tekinsiz görümden henüz çok uzaktayız.

Rudolf Steiner ve "Arılar Üzerine Verdiği Konferanslar"





112. Rudolf Steiner ve Alfred Hilliger, Dornach kazanları pavyonunda çiçekle ilgili başka bir metafor hazırladılar (1915-1915).

113. İlk Goetheanum'un batı cephesinden bir ayrıntı (Rudolf Steiner, 1913-1920).

Rudolf Steiner ve Alfred Hilliger tarafından 1914-1915 **[112]** yılları arasında çizilen, Dornach'daki kazan evler de bir çiçek filizine benzetilebilir. Mimarideki küresel "organisizm"in antroposofinin o ünlü kurucusuna ait olduğu kesindir: 1913-1920 yılları arasında inşa edilen birinci Goetheanum, bir daireyi iki noktadan kesen bir çizgi yöntemiyle oluşturulmuş, kubbelerle kaplı, iç içe geçmiş ve daire biçiminde iki büyük bölümden oluşmaktaydı; 'art nouveau'ya ait olan tipik nesnelerin soyut bir biçimde sadeleştirilmiş hali gibi, kapılarda ve pencerelerde belirgin bir işlenebilirliğe sahip olan süsler göze çarpmaktaydı **[113]**. Kullanılan malzeme tahtaydı ancak maketleri kalıba uydurmak için tüm binada balmumu gibi daha yumuşak bir şeyin kullanıldığı izlenimi hakimdi.

Bu birinci Goetheanum, 1992'yi 1923'e bağlayan yılbaşı gecesindeki bir yangınla yok oldu. Rudolf Steiner ve onunla birlikte çalışanlar, daha büyük bir kapasiteye sahip olacak başka bir bina yapmaya hemen koyuldular: Bu bina, eski binanın neredeyse iki katı, 110.000 metreküp hacminde olacaktı.[26] Bu yeni Goetheanum kolayca yok olmayacak bir madde olan betondan yapıldı ancak, arıların petekleri inşa ettikleri balmumunun sanki mimari metaforu gibi, ilk Goetheanum'da olduğundan daha net bir biçim-





de algılanabilecek olan, kalıba uyabilir "plastik" ve yekpare taş kullanıldı. Soyut, geometrik tarzı, kavislerin olması ya da ikinci Goetheanum'da ortaya çıkan Jugendstil'i anımsatması belki de raslantısal değildi [**114** ve **115**]. Tuhaf bir "kristalleşme" gibi önümüzde duran cüssesi, (özellikle ön cepheye belli bir uzaklıktan baktığımızda) yarı bilinçli bir biçimde peteği çağrıştıran bir görüntü karşısında olduğumuz izleniminden bizi alıkoyamaz.

Böylesine bir varsayımı desteklemek için, konumuzla ilgili bir bilgiyi anımsatmak istiyorum: 26 Kasım 1923 ile 22 Aralık 1923 arasında, Rudolf Steiner, "[ikinci] Goetheanum'u inşa eden işçiler onuruna" sekiz konferans verdi ve bence bu konferanslarda yalnızca arıların dünyasına atıfta bulunması raslantısal değildir.[27] "Arı ve İnsan" diye adlandırdığı bu konferansların birincisinde, canlıların gelişiminde fiziksel biçimin etkisi temelindeki teorilerini daha da genişletmektedir. Arıların yiyeceklerini sakladıkları altıgen hücrecik, Rudolf Steiner için, yalnızca özdeği biriktirmenin ve olabildiğince küçük bir alanda en büyük depolama kapasitesini elde etmenin en etkili yolu değildir, bunun ötesinde başka şeyler de vardır:

> Bu küçük altıgen konaklama yeri, altı yüzü bulunan bu konaklama yeri çeşitli güçlere sahiptir ve eğer kurtçuklar bir küre içinde olgunlaşmış olsalardı her şey farklı gelişirdi (...). Bu şekilleri kurtçuk kendi özü içine alır ve tüm bedeni içinde, gençken, özellikle çok yumuşak olduğu dönemlerde, bu altıgen

hücrenin içinde barındığını hisseder (...). Arının çalışmak için sahip olduğu güç, bu petek gözünün içinde bulunmaktadır. Arının içinde bulunduğu çevre, dışarıda yapacaklarının içerildiği çevredir.[28]

İnsanların bundan alacağı ders açıktır. Nesnelerin tasarımına, içinde yaşadığımız (görsel ve hatta dokunsal) fiziksel çevreye özen göstermeliyiz, çünkü davranışlarımız, hatta doğal yapımız buna bağlıdır. Sanata ve mimariye atıfta bulunan Steiner'in antroposofisinin önemi de buradan kaynaklanmaktadır. Eğer bizim varsayılan ruhsal yükselme ve alçalmamız biçimsel çevreye bağlıysa, uyumlu bir dağılım elde etmek için onun denetimini meşrulaştırmanın nedeni o zaman anlaşılır. Arılar tarafından yaratılan biçimlerin Steiner için bir model olduğuna hiç kuşku yok. Ikinci Goetheanum'da çalışan işçilere bunu göstermek, hem işçiler ve arılar, hem de inşa ettikleri bina ile arı kovanı arasındaki istenir benzerliği vurgulama biçimiydi.

Antroposofinin kurucusunun ne belirgin bir düşünceyi ululadığı ne de yanlış yorumlara yol açmayacak kadar tutarlı bir felsefi sistem geliştirdiği söylenebilir. Ancak, karşılaştırmalara olan tutkusu tartışma götürmez. Insan bedeni ve arı kovanı arasında kurduğu ilişki şu anki konumuzu ilgilendirmektedir ve bununla ilgili olarak şöyle demiştir: "İnsanoğlunun bir başı vardır ve bu baş, engin bedenin inşası için çalışır; bu da, açıkça söylemek gerekirse, arı kovanıdır; arı kovanının içinde de kraliçe arı ve onun yuvarlak biçimi olup içinde kanı barındıran albümin hücrelerde yaşayan işçi arılar arasında da aynı ilişki vardır." Steiner'e göre, "her zaman için arıyla ilgili her şeyin aşırı önemli kabul edilmesinin gerçek nedeni"[29] (arıların bal üretmesinden çok) budur.

Benzerliklerle ilgili olarak, özellikle belli yaşlardaki insanlar için balın niye yararlı bir gıda olduğunun altını çizmek yerinde olacaktır. Steiner, "plastik güçler" insanı harekete geçirir der. Bu yüzden de, "yapıları kırılma noktasına götürüp" her türlü hastalığın oluşma riskini artıran ve "aşırı yapılanmaya" neden olabilecek fazla tüketime karşı önlem alınmasını önerir.[30] Steiner balı kuvarsa dönüşebilen kristalimsi bir ürün olarak düşünmekte ve bu maddenin ölçüsüz tüketiminin organizmayı daha kırılgan hale getirebileceği endişesini taşımaktadır. Tıpkı *glaserne Kette*'deki mimarların bize sundukları gibi, bu konunun görsel açıdan büyüleyen yönünü de unutmamamız gerekiyor. Konuyla ilgili olarak Steiner başka bir konferansında şöyle der: "Harika bir gösteri olmalı balmumundan peteklerin bir araya gelmesi. Ve bu peteklerin içindeki bal!"[31]

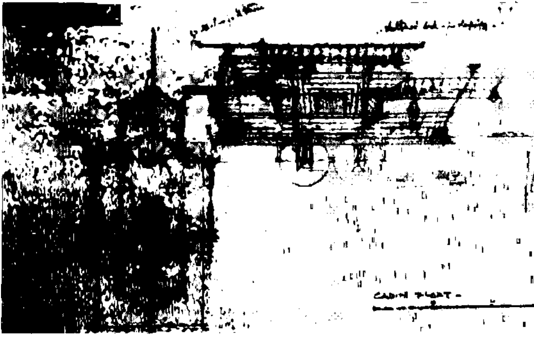
Buna benzeyen birçok pasajda olduğu gibi, arı kovanının mimari erdemleri hakkında Steiner çok ısrarcı davranır: "Arının yaptığı iş büyük bir mükemmellik gerektirir ve en çok övgü toplayan işi de yalnızca bal üretiyor olması değil, aynı zamanda harika bir mimariyle o bal peteklerini kendi başına inşa etmesidir."[32]

Artık aynı konuyla ilgili daha fazla örnek vermeye gerek olduğunu sanmıyorum, ancak, ikinci Goetheanum'un inşası bağlamında, Steiner'e sanat hakkındaki düşüncelerini derinleştirme olanağını sağlaması açısından, arılar hakkındaki bu konferansların yararsız bir anımsatma olmayacağını da düşünüyorum. Dornach ve Christiana'da, *Sanatın Kozmik Misyonu* başlığı altında, Mayıs 1923'te yayımlanan konferansların kökeni de buna dayanmaktadır.[33]

Bu konuşmalardan birinde düşüncesini şu şekilde vurgulamıştır: "İnsanoğlunun sanatsal yapısı, başın bir kozmos ve insanın kendi bütünlüğü içindeki temsili aracılığıyla belirlendiğini gösterdiği ölçüde kavranabilir."[34] Şimdi bir anımsayalım, bu inanış, arı kovanıyla ilgili düşüncelerinden mi kaynaklanmaktadır? Steiner'de her şey birbirine bağlıymış gibi görünüyor. Dornach'taki beton Goetheanum, balmumunun bir metaforu gibi yorumlanabilir ve köşeli biçimleri, daha önce de söylediğimiz gibi, petekleri çağrıştırabilir. Ama tüm bunlar bir toplumsal birlik ve ruhsal olarak yücelme fantezisi olarak çimento altında (saklı) kalabilirdi. Önemli olan görünendir, bu doğru, ama Rudolf Steiner için (ve genel olarak tüm dışavurumcu dünya için) önemli olan, bir kez daha, mistik arı kovanıdır.

Wright'ın Arıcılık Organisizmi

Genel hatlarıyla dışavurumcu tutumla modern dönemde arıları temel alan diğer metaforları besleyen tutumlar arasında belli bir benzerlik bulunmaktadır. Frank Lloyd Wright'ta buna benzer bir şeyle karşılaşmamız bizi şaşırtmamalıdır: Onun "organisizmi", ritimlere ve doğadaki biçimlere dikkat etmeye onu zorunlu olarak teşvik ediyordu. Kendine özgü bir mimarlık tarihi yazmaya kalktığında, insanların yaptığı yapıtları, bir ölçüde, hayvanların yaptığı konutların en üst noktası olarak yorumladı ve şöyle dedi: "Yeryüzünde inşaata kalkışmak, insan kadar diğer hayvanlar, kanatlılar ya da böcekler için de son derece doğaldır. İnsanların yaptıkları, hayvanlarınkinden ayrılıp öne çıktığı oranda, mimarlık dediğimiz olguya dönüşmüşlerdir."[35]



116. F. L. Wright, Lake Tahoe'deki yazlık koloni evleri projesi için altıgen petekler kullanmıştır.

Wright, daha sonra, arıların dünyasıyla ilgili daha az bilinen konulara atıfta bulundu: "İnsanoğlu bir şey yaratırken, güneşin sıcağı altında, toprak üstüne bir bina dikerken olumlu bir iş gerçekleştirir. Eğer bu bina yeryüzünde var olma hakkına sahipse, şundan dolayıdır: O da, tıpkı kayalar, ağaçlar, ayılar ve arılar gibi, yaşamını borçlu olduğu doğanın, manzaranın bir parçası olmalıdır." Ayrıca, şöyle sürdürmüştür: "İnsanoğlunun doğasında da inşa etmek vardır, tıpkı kuşların yuvalarını yaptıkları, böceklerin şehirlerini kurdukları, hayvanların mağaralarını aradıkları, nöbet tuttukları ve yeri kazdıkları gibi. Bu arzunun ortasında, mimarlık, insanın büyüklüğünün, yaşama hakkının ve yeryüzünü miras almasının en önemli kanıtı haline dönüştü."[36]

Bununla birlikte, diğer durumlarda da gözlemlediğimiz gibi, arı kovanının biçimsel ve (az da olsa) toplumsal olmak üzere çift yönlü etkisini bu mimarda görmek beni şaşırtmadı. Wright yirmili yıllardaki bazı yapıtlarında bu altıgen hücreciklerden yararlanmıştı. Tahoe Gölü'ndeki (1922) **[116]** yazlık koloni için hazırlanan proje, iç içe geçmiş altıgenlerin, petek bloklarının iki yüzünü de aynı düzlemde sunan çok akıllı bir adaptasyonunu gösteriyordu. Ev, yemek odası ve oturma odasından oluşan, büyük bir ana-altıgene sahipti; düz bir çizgi izlendiğinde, bir öncekine göre üst üste konmuş gibi görünen ve mutfak ile yatak odasından oluşan iki küçük altıgen bölüm daha uçlara ekleniyordu. Her iki kesişme noktasının ikizkenar dörtgen bölümlerine ise, Wright, (mutfağın yanına) lavaboyu ve (ters köşeye) bir çeşit antreyi yerleştirmeyi düşündü.[37] Bu "küçük ve harika konutun", sahip olduğu biçimle köy yaşantısına uyum sağlayacağını düşünmek mantıklı görünmektedir, yoksa arı kovanını çağrıştıran biçiminin yalnızca mekânsal bir dağılımı esinlediği anlamı çıkmaktadır.

Daha eski çalışmalarında kısmen Wright tarafından geliştirilen bazı fikirleri burada daha da somutlaştırmak gerekiyor. Altıgen ağ örgüsünün açıları, örneğin, Tokyo'daki Hotel Imperial'in (1915-1922) süslemelerinde göze çarpar ve yine Japonya'nın başkentinde bulunan Jiyu Gakuen Okulu'nda (1921), binanın bütününde dikey olarak bunlar bulunmaktadır. Sandalyelerin arkalıklarında bile petek hücreciklerini çağrıştıran motifler yer almaktadır[38] [117]. Wright, bu eğitim amaçlı merkezin çizimlerine sevgiyle yaklaştı; kurucusu Bayan Hani'nin 1957'de öldüğünü öğrendiğinde okula gönderdiği başsağlığı mektubu bunu kanıtlayan güzel bir örnektir.[39] Wright'ın, arıların "mükemmel" dünyasını çağrıştırmak istediği bu binanın, "mutlu çocuklar için mutlu bir yer" olması amacını gütmesi bizi şaşırtmamalıdır.[40]

Manhattan'ın güneyinde, Bowerie'deki San Mark Piskoposluğu'nun hayalperest papazı ve aynı zamanda dostu olan William Norman Guthrie'in bir siparişini yerine getiren Wright, arılarla ilgili simgelerin çok daha açık



117. Tokyo'daki Jiyu Gakuen Okulu'nda (1921) F. L. Wright altıgen modülleri kullanmıştır.

görüldüğü ve sonunda gerçekleştirilmesi imkânsız olan bir projeyi, "Çelik Katedral"i (1926) çizmiştir. Dostu, mimardan dokuz büyük katedral ve birçok küçük şapelden oluşan büyük bir bina çizmesini istemişti. Wright, altıgen tabanlı ve yüksekliği –inşa edilebilseydi eğer– Paris'teki Eiffel Kulesi'nin [118] iki katı olan, piramit-arı kovanı biçiminde bir yapıyla yanıt verdi bu çağrıya. Çelik ve camın karışımından oluşması düşünülen yapının ortasında bol ışık alan bir avlu olacaktı ve bu avlunun dış kenarlarına da sözü edilen katedraller ve şapeller yapılacaktı. Binanın yapısında olduğu kadar süslemelerinde de arıların altıgen peteklerinin örgüsü temel alınıyordu.

Çelik ve camdan yapılacak olan ve içinde bir milyon kişiyi barındırması düşünülen "tapınakların tapınağı" ile Alman dışavurumcuların (yalnızca birkaç yıl önce) kozmik "cam katedral" üzerine yaptıkları spekülasyonlar arasında biçimsel ve kavramsal bir yakınlık saptamak da oldukça ilginçtir. Bir inanç etrafında toplanan, dayanışma içinde olan ve somut bir amaca doğru yönelen insanlar, arı kovanının görüntüsünde, şanlı bir geleneğe temellenen bir simgeyi yeniden keşfetmektedirler.

Bu projenin yaşama geçirilememe nedenleri üzerinde durmanın pek bir gereği yoktur. Ama bu düşünce uzun süre varlığını korumuştur. Wright, bu düşünceyi, tabanında altıgen ağ örgüsünü uyguladığı,[41] Wisconsin Shorewood Hills'teki Unitarian Kilisesi (1947-1949) ya da Pennsylvania'da bulunan Elkins Park'taki Beth Sholom Birliği için yapılan Sinagog (1954-1959) gibi, sonunda yaşama geçirilmiş olan daha mütevazı diğer dinsel binalarda, yarı bilinçli bir biçimde güncellemiştir. Belki de, bu son çalışmasında,



118. F. L. Wright: "Çelik Katedral"in projesi (1926), inşası olanaksız olan başka bir büyük "mistik arı kovanı" çeşidi.





Büyük Göç'te sözü edilen Yahudiler'in çölde kutsal sandığı sakladıkları çadırı çağrıştırıyor olabilir, ancak, bununla birlikte, bu çalışmada, hemen hemen otuz yıl önce yapılması düşünülen o çelik katedralin geç (ve aza indirgenmiş) yankılarını görmemek de imkânsızdır.

119. F. L. Wright, Hanna Evi'nin ya da Honeycomb House'un (1936-1937) tabanını çizmek için geniş düzgün altıgenler (petekler) kullanmıştır.

120. California Stanford'daki Honeycomb House'un (1936-1937) içeriden görünüşü. Dekorasyonda ve mobilyalarda arılarla ilgili bolca atıf bulunmaktadır.

Ancak, Wright'ın tüm kariyeri boyunca arı simgesini kullanıp kullanmadığı üzerine en az tartışma götüren projesi ne dinsel ne de kamusal bir yapıdır, tam tersine, özel ve sivil bir binadır. Söz konu olan, 1936-1937 yılları arasında Paul R. ve Jean Hanna için California, Stanford'da inşa edilen Hanna Evi ya da Honeycomb House'tur (petek ev). Daha önce de yaptığı gibi, burada da, geleneksel dik açılar yerine 120 derecelik daha geniş açıları tercih ederek muntazam altıgen modüllerle birlikte "L" tabanı kullanmıştır **[119]**. Bal peteğine olan benzerliği o kadar belirgindir ki eve bu ad verilmiştir.[42] Ancak, Wright, evin içindeki mobilya, şömine, minder gibi birçok dekoratif unsuru biçimlendirirken de muntazam altıgenden yararlanmıştır **[120]**. Bununla birlikte, kariyerinde bu yapıyı uyguladığı tek örnek bu olmasa da, bizi ilgilendiren konuyla doğrudan bağlantılı yegâne yapı budur.[43] Hanna Evi bir tepeye inşa edilmişti ve yapısındaki değişik altıgenler çevreyle hayranlık uyandıracak bir uyum içindeydi. Alışıldık dik açılı modüllerdekinden (kendi söyleyişiyle) "daha fazla yansıma", yani

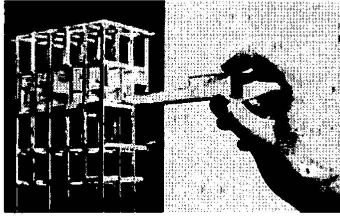
mekânsal efekt elde etmişti Wright. Arı kovanı burada esin kaynağı olmakla birlikte mükemmel bir organik metafordur da, tıpkı daha önceki o ünlü betimlemesinde olduğu gibi:

> DOĞA yalnızca bulutların, ağaçların, fırtınaların, toprağın ve hayvansal yaşamın olduğu "dış dünya" anlamına gelmez, aynı zamanda bir şeyin kendi doğasıdır, örneğin maddelerin doğası, bir planın, bir duygunun ya da bir aracın "doğası". Insanoğlu ya da onu derinden ilgilendiren herhangi bir şey. Baş harfi büyük D olan iç Doğa. İçrek bir PRENSİPTİR.[44]

Sözü edilen işlere karşın, Wright, diğerlerinin arı kovanı örneğinden yola çıkarak meşrulaştırmaya çalıştıkları toplumun bu kolektivist kavramlaştırmasıyla düşünce ve duygu ortaklığı yapmamaktaydı. Onun kişisel özgürlüğü savunan bireyselciliği üzerine yorum yaparak konuyu uzatmanın gerekli olduğunu sanmıyorum. Bu konuyla ilgili olarak yaptığı birçok açıklama arasında, 1939 yılında, Londra'daki konferanslarından birinde gerçekleştirilen tartışmalar arasından su sözleri çıkarabiliriz: "Eğer bize verilen ruhla birlikte bir insan olarak büyümek ve gelişmek istiyorsak, hayvanlara daha az benzemeliyiz ve modern zamanın ışığı altında, gittikçe daha az 'sürüler' oluşturmalıyız."[45]

Böylece, onun Taliesin'inde, günlük ve yaratıcı işlerin kendine özgü kolektif dağılımıyla birlikte, toplumsal bir ütopya olarak arı kovanının hatırası kalmıştır.[46] Ancak, sosyal böceklerle usta ve çırak toplumu arasındaki olası metaforik benzetme bence o kadar gizliydi ki böyle bir benzetme olduğunun farkına varmak çok güçtü.

5
MEKANİK ARI KOVANI, TOPLUMSAL ARI KOVANI



Le Corbusier'nin Formasyonu: Doğalcılık ve Üslupçuluk

Takma adı Le Corbusier ile daha çok tanınan Charles-Edouard Jeanneret, İsviçre'nin La Chaux-de-Fonds şehrinde 6 Ekim 1887'de dünyaya gelmiştir. Picasso'dan altı yaş küçük, Mies van der Rohe'den bir yaş büyüktür ve Marcel Duchamp ile aynı yaştadır. Bu kuşak olağanüstü yaratıcı bir kuşaktı. Ancak, geçen yüzyılın sonunda doğmuş olan ve öncü hareketi başlatan tüm sanatçılar arasında, büyük bir olasılıkla, metaforların keşfine ve açıklanmasına Le Corbusier kadar büyük ilgi gösteren başka bir sanatçı daha olmamıştır.

Sayısız kitabı ve makalesi karşılaştırmalar ve görsel metaforlarla doludur: Otomobiller, gemiler, canlı organizmalar, ofis arşivleri, ambarlar, şişe depoları, uçaklar, barajlar, fabrikalar vb. üstüne çokça konuşmuştur (ve tüm bunların görünümlerini çizmiştir).[1] Le Corbusier bu şeyleri genelde plastik kompozisyonlarla gösteriyordu; daha sıklıkla ise, yaptığı binaların ya da projelerin yanına koyuyordu. Bu yeni mimari tarz, sanki vadesi dolmuş eklektizmle simgelenen eski dünyaya oranla çok daha mutlu, etkili bir dünyanın habercisi gibiydi. Bütün bunlar sayısız çalışmayla kanıtlanmıştır, ancak, buna karşın, bu şeylerin anlamlarını daha iyi değerlendirmek mümkün olsa da, bu İsviçre-Fransız kırması dâhi hakkında "her şeyin söylenmiş olduğu" izlenimi yaygındır.

Bundan sonraki satırlarda bu varsayımı yalanlamaya çalışacağım: Le Corbusier'nin yapıtlarının da değişik tipteki arı metaforlarından çok etkilendiğini kanıtlamak istiyorum. Böylesine önemsiz kabul edilen bir konunun şimdiye kadar niye onaylanmadığını ve niye araştırılmadığını açıklama macerasına atılacağım.

Le Corbusier'nin doğduğu şehir, Fransa sınırında, denizden bin metre yüksekliktedir. Babası saatçilik işinde, saatlere mine yapmakta ve anne-

si de müzik öğretmeni olarak çalışmaktaydı. Her ikisi de genç Charles-Edouard'ın kişiliğinin gelişiminde önemli bir rol oynasa da, koyu bir Protestan olmasına rağmen açık fikirli ve anlayışlı olan annesinin etkisi daha baskındır. Ona verdiği öğüt ve yönlendirmelerden en önemlisi şu olmuştur: "Yaptığın şeyi iyi yap."[2] Ruhsal zenginleşmesinin orta yerinde, yaratıcı yeteneği olup da onu geliştirerek para kazanmak isteyenlere sunulan olanakları da unutmaksızın, sanata önem veren orta sınıf toplumunun yaşam alanını vurgulamak benim için önemli. Daha öteye gitmeden, örneğin La Chaux-de-Fonds'da, uluslararası üne ve sanatsal niteliğe sahip kayda değer bir saat endüstrisi bulunmaktaydı.

Charles-Edouard'ın bir sanatçı olarak yetişmeye karar vermesine ve bunun için ailesinin desteğini almış olmasına şaşırmamak gerekir. 1902 yılında, yaşadığı bölgede bulunan sanat okuluna kayıt olmuştur ve orada, üslupçuluğa eğilimi olsa da, inanmış bir doğacı olan danışmanı Charles L'Eplattenier'den kendi biçemini kesinleştiren etkiyi miras almıştır. L'Eplattenier, öğrencilerini doğayı tıpkı bir köle gibi taklit etmeye özendirmez, tersine, görünenin altında yatan yapıları inceleyip taklit etmeye teşvik ederdi. Le Corbusier, hocasının bu talimatlarına sadık kalarak, tüm mimari süslemelerin ve biçimlerin "doğal" (yerel biçimlerden esinlenen) bir kökeni olduğunu savunan Owen Jones'un *Grammar of Ornament*'ını ayrıntılı biçimde inceledi.[3] Böylece, Le Corbusier, kendisini çevreleyen dünyayı, sanat ve mimarlık tarihini, yalnızca taklit edilebilir biçimler repertuvarı olarak değil, hiç bitmeyecek olan metaforlar kaynağı olarak değerlendirmeyi öğrendi.

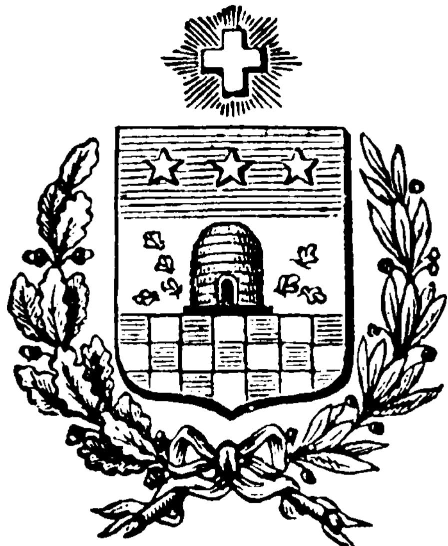
Yaşantısının can alıcı bir dönemeçte olduğunu anlamakta hiç gecikmedi. Genç yaşlarda okuduğu Henry Provensal'ın *L'art de demain*, Nietzsche'nin *Zerdüşt* ve Ernest Renan'ın *Isa'nın Yaşamı* adlı yapıtlarının etkisi altında, kendi düşüncelerinin tohumlarını attı ve formasyonunu biçimleyen şartları geliştirdi.[4] La Chaux-de-Fonds, romantik bir doruk, oradan "peygamber"in Latin denizine doğru son inişinin hazırlandığı mitik bir Olympos Dağı (bir dâhinin aydınlanması için ideal bir yer) olarak algılanabilir. Yıllar sonra, Le Corbusier şöyle diyecekti: "Hep zirvelerdeydik. Geniş bir ufka sahip olmak bizim için sıradan bir şeydi. Bulutlar denizi sonsuzluğa uzandığında, benim o ana kadar hiç görmediğim gerçekler denizine dönüşmekteydi. Harika bir gösteriydi."[5]

Yarı kırsal bu şehrin karakterine göreceli bir şey ekleyelim. La Chaux-de-Fonds'un XIX. yüzyıldaki gelişmesi, topografik özellikleri pek dikkate almayan, dik açılı bir doku örgüsü biçiminde gerçekleşmişti; ancak bu

durum şehrin çevresindeki birçok çiftliğin ve oraya özgü ahırların varlığını sürdürmesine engel olmamıştı. Curtis'in de kabul ettiği gibi, bu önemli bir gelişmeydi: "Akılcı bir biçimde planlanan kentçilik anlayışından kendine çeken bir doğa anlayışına hızlı bir geçiş yapmak, Le Corbusier'nin çocukluk coğrafyasının temelini oluşturmuştu."[6]

"Arılarla" İlgili İlk Çalışmaları ve La Ruche'ün Yankıları

Bu durum, daha önce de gördüğümüz gibi, ilkel doğacılık ile hareketli arı kovanı usçuluğunu birleştiren bir paradigmayla yakından ilgilidir. Genç Le Corbusier'nin içinde bulunduğu bu atmosfer, birikimin, çalışmanın, dayanışmanın yüceltilmesi, güzelliğin ön plana çıkarılması gibi benzersiz fikirleri, geleneksel Calvinist düşünce yapısının ve diğer simgeci şiirsel içeriklerin sentezini ona aşılıyordu. La Chaux-de-Fonds'daki cumhuriyetçi geleneği de dikkate almamız gerekmektedir. Orada yaşayanların üzerinde durdukları eşitlik ilkesi ve üretime dönük çalışma, 1851 yılından beri belediyenin armasında da yer aldığı gibi, bu şehrin arı kovanıyla özdeşleştirilmesine neden oldu[7] **[121]**.



121. Chaux-de-Fonds'un belediye amblemi. Le Corbusier'nin doğduğu şehir resmi olarak bir arı kovanıyla özdeşleştiriliyordu.

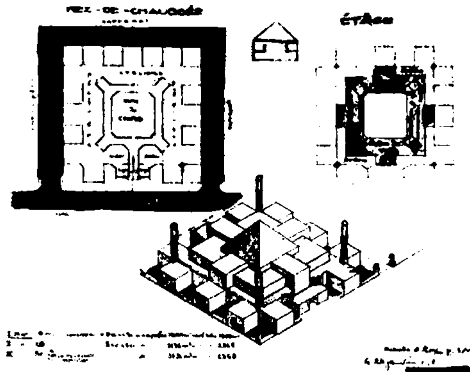
Torino'da, 1902 yılındaki Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde sunulan, Le Corbusier'nin ilk çalışmalarından biri, içinde bir çiçeğin üstünde poz veren bir böceğin olduğu bir saat kutusudur [122]. Birçok eleştirmenin de belirttiği gibi, bu yapıtında 'art nouveau'nun çift etkisi görülmektedir; üst kısmında Fransa ya da Belçika kökenli olan "eğik çizgiler", alt kısmındaki geometrik biçimlerde ise belirgin olan Avusturya etkisi. Peki, bu bir araya gelmiş garip figüratif ve soyut unsurlar gerçekte neyi simgeliyordu? Aynı dönemin kimi saat tasarımlarında, geometrik unsurun bir küre ya da dev bir ayçiçeğiyle taçlandırılmış bir yapı olarak yorumlandığı benzer biçimler yer almaktadır; bunların hepsi, Joseph Maria Olbrich'in planlarına göre 1898 yılında yapılan Viyana'daki o ünlü *Sezession* yapısının taklitleri gibidir. Ama şimdi sözünü etmekte olduğumuz saatin taslak tasarımlarında, genç Charles-Edouard (15 yaşındaydı), bu ayçiçeği ya da dairenin yerine bir arının özünü emdiği yabangülünü koymuştu. Burada mantıklı bir açıklamaya ulaşmak istersek, dik açılı o zarif şekillerde, o dönemde Isviçre'nin kırsal kesiminde iyi bilinen akılcı arı kovanının stilize edilmiş halini görmek makûl görünüyor.

Çiçeğin üstüne konan arı (doğadaki en güzel şey), onun özünü emip sonra o özü arı kovanında saklayan arı, tıpkı karmaşık doğal biçimlerdeki geometrik özü ortaya çıkarmaya çalışan, yetişme çağında genç bir sanatçı gibidir. Bunlar, o dönemlerde L'Eplattenier'nin, Le Corbusier'nin kafasına sokmaya çalıştığı teorilerdi, bu teoriler, daha önce de sözünü ettiğimiz

122. Genç Le Corbusier tarafından 1902 yılında gerçekleştirilen bu saat kutusunda arı bir çiçeğin üzerinde durmaktadır.

123. Sanat Atölyeleri Projesi (1910), Le Corbusier'nin Montparnasse'taki La Ruche'ün biçimini ve ruhunu iyi özümsediğini kanıtlar.





gibi, 1901'de Maeterlinck tarafından açıklanan ruhsal üretim ve bal arasındaki benzerlik teorisiyle uyum içindedir.

Genç mimarımızdan hiç de uzakta olmayan Montparnasse'taki La Ruche anlayışına yeniden dönmek istiyoruz. Bu sanatçılar kolonisini, Le Corbusier, Şubat 1908 ile 1909'un sonları arasında Paris'teki ilk kalış döneminde tanımış olmalı. O dönemlerde arkadaşı ve memleketlisi Léon Perrin ile birlikteydi ve her şey, her ikisinin de kendisini "sanatın başkentinde sanatçı olmaya hevesli" tipik iki genç olarak gördüğüne işaret etmekteydi. Charles-Edouard güzel sanatlar okuluna kayıt oldu, aynı zamanda La Chaux-de-Fonds'da öğrendiğinden çok daha farklı bir mimarlık kavramını özümsediği, Perret kardeşlerin stüdyosunda da çalışmaya başladı: Vurguyu dekorasyona (ne kadar stilize edilmiş olursa olsun) koymak yerine, Perret'ler yapının önemi ve çağdaş medeniyetin teknik unsurları üzerinde ısrar ediyorlardı. (Daha önce de gördüğümüz gibi, balmumuyla özdeşleştirilebilen) akışkan bir madde olan ve içine çelik sütunlar konmuş beton, ileride Le Corbusier'nin yapılarındaki temel harçlardan biri olacaktı.

Turner, genç Charles-Edouard'ın hocası L'Eplattenier'ye yazdığı ve dekorasyona önem veren mimarlara "menteurs, oui et en plus conards"[9] diyerek o zamana kadar aldığı eğitimi reddettiği bir mektuba çok önem vermiştir. Ancak, 1909'un sonlarına doğru, La Chaux-de-Fonds'a döndüğünde, eski danışmanıyla mesleki bağlarını güçlendirememesi, Le Corbusier'nin "rasyonalist" yönünün henüz tanımsız olduğunu kanıtlar.

Doğduğu şehre, birlikte çalıştığı eski arkadaşlarıyla bir araya gelip dekoratif sanatları uygulamak amaçlı bir çeşit mesleki dernek olan "Birleşik Sanat Atölyesi"ni kurmak için döndüğü düşünülmektedir. Bu derneğin etkinlikleri açıkça belirtilmişti: "Taş heykeller, tahta heykeller, mozaik, vitray, bronz, metal oymacılığı, duvar resmi, lamba üretimi vb."[10] Bu dernek, daha sonraki bir dönemde Le Corbusier'nin dediği gibi,[11] Bauhaus'un programına öncülük eden bir okul değildi, tersine, formasyonunu tamamlamış sanatçıların, her ne kadar tek bir binanın içinde, tek bir koloninin (arı kovanının) üyesi olsalar da, bağımsız stüdyolarda mesleklerini uygulayabilecekleri, Paris'teki La Ruche'e daha çok benzemekteydi.

Bu atölyeler için Le Corbusier'nin hazırladığı projeyi **[123]**, Montparnasse'taki olguyu dikkate almaksızın açıklamak bana imkânsız görünüyor: Merkezdeki boşluğu örten, piramit biçimindeki çatısıyla, dört köşeli tabanı olan bir blok hayal etmişti. Bu bir çeşit iç avluya, La Ruche'teki biçime benzer bir tarzda düzenlenmiş değişik atölyelere bakacaktı. Her

ne kadar kendi projesinde küçümsenmeyecek biçimsel yenilikler olsa da, La Ruche'teki arı kovanıyla arasındaki genel benzerlik oldukça belirgindir (Le Corbusier de yandan bakıldığında sağ taraftan net olarak görülebilecek üçgen biçiminde tek bir giriş düşünmüştü). Le Corbusier'nin 1907'de İtalya'ya yaptığı yolculuk sırasında ziyaret ettiği Ema Manastırı'na düzenleme açısından benzediği doğrudur (keşişlere ait hücreler her bir sanatçıya ait olan bireysel atölyelerle özdeşleştirilmekteydi)[12] ancak diğer etkileşimlerin de unutulmaması gerekir. Dik açılı, birbirine simetrik iki camdan oluşan doku, mimarın ilk dönemlerinde etkilendiği jeolojik biçimlere ve minerallere olan ilgisini anımsatır.[13] Çizimlerinde her ne kadar yeterli teknik bulgu yer almasa da, Perret kardeşlerden aldığı dersleri unutmadığını sanıyorum, çünkü bu atölyeler inşa edilmiş olsalardı, içinde çelik sütunların bulunduğu betonun kullanılması da kaçınılmaz olacaktı.

La Ruche'teki rüstik arı kovanının (biraz koni biçiminde olan), bilindiği gibi, hep dik açılı prizmalar kullanan akılcı arıcılıktan esinlenilmiş diğer biçimlere dönüşümünü yansıtıyor olması da büyük bir olasılıktır. Isviçre'nin Fransız kantonunda modern arıcılık çok gelişmişti. Bu konuda çok etkin olan Cenevreli Ėdouard Bertrand (1852-1917), (1879'dan beri) *Bulletin d'Apiculture de la Suisse Romande*'ı yönetip finansmanını karşılamıştır. Bu yayının başarısı ise daha sonra *Revue internationale d'apiculture* adlı derginin çıkarılmasına olanak tanımıştır. Çok sayıda kitapları ve bilimsel yazıları bulunmaktadır, ayrıca birçok modern arı kovanına sahiptirler (bunlardan bir tanesi Jura'da bulunmaktadır). Lozan'daki arıcılık kurslarıyla ve özellikle de *La conduite du Rucher*[14] başlıklı yazılarıyla popüler olan, İsviçre'nin ulusal şairi Juste Olivier'nin kızıyla evliydi. Le Corbusier'nin İsviçre'deki tüm okullarda kendisinden övgüyle söz edilen ve akılcı arıcılığın gerçek öncüsü olan François Huber'in yapıtlarını tanıması daha az hipotetiktir **[14]**. Ayrıca, ilk baskısı 1890'da yayımlanan, Georges de Layens ile Gaston Bonnier'nin birlikte hazırladıkları *Cours complet d'apiculture et conduite d'un rucher isole* adlı yapıtı iyi biliyor olmalıydı.[15] Le Corbusier özellikle Bonnier'yi iyi tanıyordu, çünkü kitaplığında 1920 öncesine tarihlenen kitaplar arasında *L'Enchaînement des organismes* bulunmaktaydı.[16]

Gaston Bonnier ünlü bir botanikçiydi. Her ne kadar en çok tanınan yapıtı, kuzeni ve arkadaşı Georges de Layens ile birlikte hazırladığı sözünü ettiğimiz *Cours*... olsa da, arılara ait değişik konularla ilgili birçok metin yayımlamış ve Merkezi Arıcılık Derneği'nin başkanı olmuştu.[17] La Chaux-

de-Fonds'lu mimar üzerinde güçlü bir etkisi olduğundan hiç kuşkumuz yok. Elindeki *L'Enchaînement des organismes* nüshası, tüm yaşamı boyunca onu sürekli kullandığını gösterircesine çok yıpranmıştı.[18] Bu kitaptaki (kurşunkalemle işaretlenmiş olan) resimlerden birçoğu, sonraları Le Corbusier tarafından kendi kavramlarını oluştururken kullanılmıştır. Bu kitap, mimarımızın da tanıyor olduğu böceklere ait bir cildin bulunduğu koleksiyonun parçalarından birini oluşturuyordu.[19] Bonnier, bu koleksiyonunda, en ilkelinden en gelişmişine kadar hayvan türünün evrimiyle ilgili sayısız şema sunmaktaydı. Bir keresinde şöyle demiştir: "Tüm canlılar, dereceli olarak birbirlerine bağlıdır ve, aynı zamanda, nesli tükenmiş olan hayvan ve bitki biçimleri üzerine yapılan çalışmalar hâlâ yaşamakta olan hayvan ve bitki organizmaları arasındaki zinciri açıklamaktadır."[20] Son bölümde, Bonnier, yaşayan türlerdekine benzer biçimde bir gelişme sürecinden söz ederek, tarihöncesinin araç gereçlerini sunmaktadır. Aletler üzerinde de uygulanan, türler üzerindeki bu sınırlı ve geriye dönüşü mümkün olmayan evrim düşüncesi Le Corbusier'nin belleğine kazınmış olmalı ki bunu makineler dünyasında ve önceden sözü edildiği gibi mimaride uygulamıştır.[21]

Bu düşüncelerin içerimlemeleri tartıştığımız konu için hayli belirgindir: Yaşayan tüm canlılar arasında bir süreklilik olduğunu kabul etmek, metaforik olarak insanlar için bir örnek oluşturan arı kovanının özümsenmesini kolaylaştırıyordu. Sanat atölyeleriyle ilgili bu benzetmeyi güçlendiren başka unsurlar da bulunmaktadır. Le Corbusier'nin çağdaşı ve memleketlisi olan Blaise Cendrars'ın Montparnasse'taki La Ruche'te (bkz. 3. bölüm) yaşadığını daha önce söylemiştik. Şairin *L'Esprit Nouveau* adlı dergiye katkıda bulunması, görüşmeyi sürdürdüklerinin kanıtıdır. Bu yazılarından birinde, Cendrars, çok anlamlı bir biçimde şöyle der: "Yaşam, etkili, gösteriye dönük ve biçimsel bir yolla yüceltilmiş, erimiş ve güzel kokan bir uzam ve zamandır. Yani baldır."[22]

Le Corbusier, La Ruche'ün bir başka eski kiracısı, heykeltıraş Lipchitz içinse, daha sonra (1924'te) Boulogne sur Mer'de bir ev yaptı.[23] Tüm bu bilgiler ışığında, genç Charles-Edouard Jeanneret'nin, Montparnasse'taki o ünlü koloniye yaptığı ziyaretleri hayal etmek hiç de güç olmasa gerek. 1910'da gerçekleştirilen Atölye projeleriyle birlikte onun aynısını La Chaux-de-Fonds'a stilize bir biçimde nakletme niyeti anlık "bir ruh hali"nden fazlasına işaret eder: yani, onda içsel olarak var olan ve kariyerinin tüm aşamalarında fırsat buldukça belirgin bir biçimde ortaya çıkan, şimdi göreceğimiz arı kovanı düşüncesine.

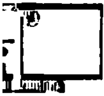
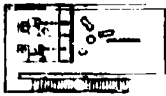
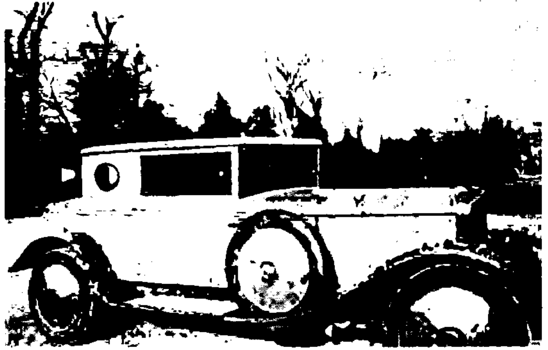
Almanya, Doğu'ya Yolculuk ve Dom-Ino Sistemi

Nisan 1910'da, Le Corbusier, görünürde şehircilik üzerine yaptığı çalışmaları geliştirmek amacıyla Almanya'ya gitti. Bu yılın Haziran ayında, AEG türbinleri fabrikasına yaptığı ziyareti ve Berlin'de 1910'un sonlarından 1911'in başlarına kadar kendisi için çalıştığı Peter Behrens ile buluşmasını vurgulamak şu anda konumuzu yakından ilgilendirmektedir. Le Corbusier, yolculuğu dönüşünde yayımladığı raporda, AEG **[105]** binası için şöyle demişti: "Çağımızın eksiksiz bir yaratısıdır, ölçülü ve hayranlık uyandıracak temizlikteki bölümleri ve bunların ortasındaki görkemli makineler etkileyici ve ağırbaşlı bir yaklaşım sunmaktadır. Bütününü dikkate aldığımızda, mütevazı, sade, neredeyse kişiliksiz bir görüntü sergilemektedir."[24] Fabrikanın bu şekilde betimlenmesinin, arılarla ilgili daha önce aktardığımız içerimlemeleri güçlendirdiği söylenebilir. Almanya'da bulunduğu bu süre içinde, Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Walter Gropius ile karşılaşmıştı. Ayrıca, aynı tarihlerde Frank Lloyd Wright da Berlin'de bulunmaktaydı, ancak, her ne kadar Amerikalı mimarın genç İsviçreli üzerindeki büyüleyici etkisi kanıtlanmış olsa da, kişisel olarak tanışıp tanışmadıkları hakkında elimizde bir bilgi bulunmamaktadır.

Ünlü "Doğu yolculuğuna" ise 1911'de çıkmıştır: Altı ay boyunca Balkanlar'ı, Yunanistan'ı ve Türkiye'yi dolaşmış ve dönerken İtalya üzerinden geçmiştir. Bu gezi, formasyonu açısından hiç kuşkusuz çok önemlidir. Le Corbusier, izlenimleriyle ilgili notlar almış, birçok çizim yapmış ve fotoğraf çekmiştir; tüm bunları dönüşünde yazdığı ve 1965'e kadar yayımlamadığı ilginç kitabının temeli olarak kullanmıştır.[25] O yolculukta toplanan materyaller (şu anda Paris'teki Le Corbusier Vakfı tarafından himaye edilmektedir), çok değişik önermeleri kendine özgü bir biçimde sindirmesinin ya da çok-anlamlı metaforları değerlendirme yetisinin yollarını bize gösterir. Açıkça tanımlanan esin kaynağının tek hakikat olduğuna ya da en önemlisi olduğuna her zaman inanmamalıyız. Hemen bir örneğe göz atalım: 1920'de yapılan Citrohan Evi **[124]**, Le Corbusier tarafından, tıpkı kitabı *L'art decoratif d'aujourd'hui*'de (1925) **[125]** gösterdiği üzere, dönemin arabalarıyla ilişkilendirilmiştir (biçimi, ismi ve Citroën'e olan fonetik benzerliği yüzünden ev ve araba arasındaki bu ilişkilendirme güç kazanmaktadır). Bununla birlikte, mimarın daha önce hiçbir yerde göstermeyip hakkında da konuşmadığı ve "Doğu'ya yaptığı yolculuk" sırasında çektiği ilginç bir yapı fotoğrafının **[126]** dokuz yıl

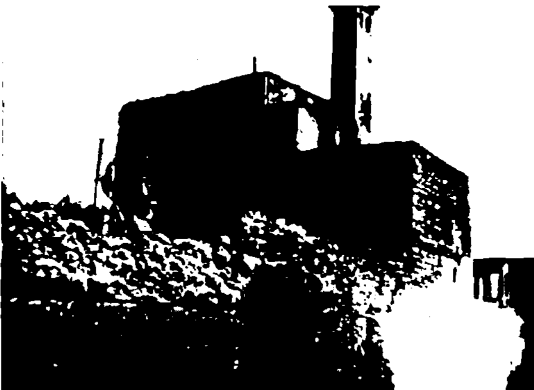
124. ve 125. Citrohan Evleri'nin (1920) tasarımın[ı] Le Corbusier'nin fotoğrafı[nı] *L'art decoratif*'te... (1925) yayımladığı Peugeot gibi, dönemin bazı arabalarının biçimlerinden gözle görülü[r] bir biçimde esinlenilmiştir.

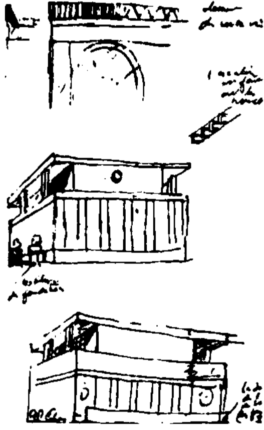
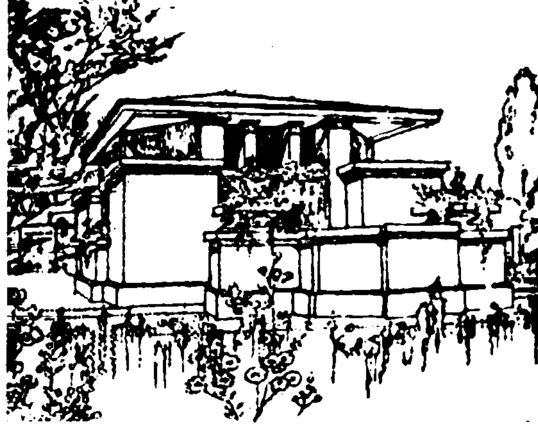
126. "Doğuya yaptığı gezi" sırasında Le Corbusier tarafından 1911 yılında çekilmiş bir fotoğraf. (Le Corbusier Vakfı, Paris L 1 [10] 5-20.) Citrohan Evler[i] için akla yatkın başka bir simgesel kaynaktır.

sonra gerçekleştireceği bir projenin esin kaynağını oluşturduğu ortaya çıkmıştır.

Figüratif ve aynı zamanda ideolojik bir üst üste koyma süreci karşısındayız. Açıklanan ya da gizli tutulan kaynakların, belirgin izlerin ve göstergelerin bir arada yaşadığı son bir alaşım ortaya çıkarmak amacıyla, biçimler ve düşünceler üst üste konur. Tıpkı önemli ağır suç davalarında olduğu gibi, Le Corbusier de, bazen, esin kaynağının gerçek kökenine (gerçek suçlu) olan ilgiyi başka bir yöne çekmek amacıyla ortaya bir ipucu atar (bir şüpheliyi işaret eder). Başka bir örnek: 1915 yılında yaptığı bir çizimde, görünürde üst tarafında yuvarlak kulpuyla birlikte çekmece biçiminde bir prizması bulunan bir ofis masasından ya da yatak ucu masasından esinlenilmişe benzeyen bir konutun taslağını görürüz [127]. Ancak, bunun, Ilinois Belvedere'deki anıtsal Pettit Şapeli için Wright'ın yaptığı



projenin figüratif bir kopyası olduğunu ve Le Corbusier'nin Amerikalı mimarın ilk yapıtlarını Wasmuth, Berlin'deki o ünlü baskı[26] (1910) sayesinde tanıdığını biliyoruz **[128]**.

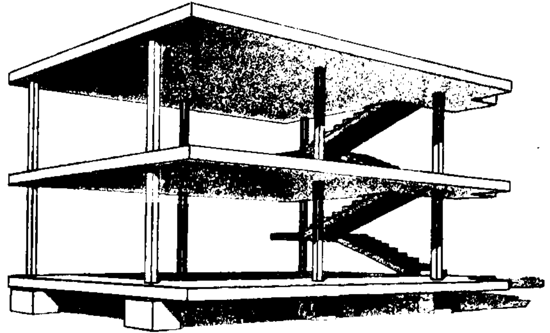
"Doğu'ya yaptığı yolculuk" sırasında çektiği fotoğraflar arasında, evinin önünde ayakta duran bir kadının fotoğrafı yer alır. Kadının arkasında üst üste konmuş bir çeşit kutu görüntüsü göze çarpar: Bunlar, üst üste konmuş hareketli arı kovanlarıdır (modern ya da akılcı) **[129]**. Orta ve Doğu Avrupa'da yaygın olan bu tip arı kovanları (özellikle Isviçre'de çok sık görülmektedir), dikey sütunlar ve yatay tepsilerden (sanki bir kütüphane rafı gibi) oluşan sabit platformlar üzerine kurulurdu ve bunların üzerine de bazen birçok kattan oluşan arı kovanları yerleştirilirdi **[176** ve **177]**. Le Corbusier'nin bundan aldığı sanılan mimari esin, Chicago Okulu tarafından tasarlanan gökdelenlerden çok daha farklıdır: Yapı ya da destek platformlarıyla, büyük bir olasılıkla onun içine yapılacak olan konut arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Bu düşüncenin gelişmiş biçimini, *unites d'habitation* gibi daha sonraki dönemlerde yaptığı projelerinde göreceğiz. Şimdilik, Birinci Dünya Savaşı'ndaki mimari yıkıma gözle görülür bir yanıt olarak 1914 yılının sonunlarında ortaya çıkan Dom-Ino sistemine dikkat çekmek istiyorum.

Proje, altı dikey sütun tarafından desteklenen üç yatay platformdan oluşmaktaydı. Bu şekilde oluşturulan iki kat bir merdivenle birleştirilmekteydi **[130]**. Endüstriyel anlamda, bu unsurları betonarme bazlı üretmenin teknik ve ekonomik açıdan imkânsızlığını düşünmek şu aşamada çok önemli değildir. Le Corbusier, makinelerle (aynı zamanda hareketli arı

127. Bazı beton evler için Le Corbusier'nin gençken yaptığı çizimler (1915 yılına doğru). Ortadaki varyant, yuvarlak kulplu bir çekmecesi olan yatak ucu masasına benzemektedir. (Le Corbusier Vakfı, Paris L 1 [10] 5-9.)

128. F. L. Wright: Illionis, Belvedere'deki Pettit Şapel için yaptığı proje. (Çizim Easmuth tarafından 1910 yılında yayımlanmıştır.)

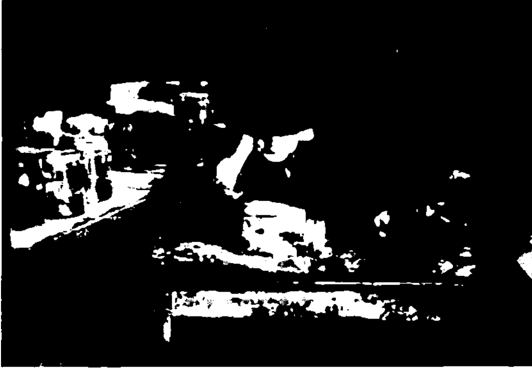




kovanlarıyla) zaten yapılmakta olduğu üzere, mimari parçaların seri üretimi için model oluşturan ideal bir proje sunmuştur. Aslında, sunduğu şey, evi yeni ve değişik bir biçimde algılama yöntemiydi: Sanki içinde mekanik parçaların taklidi olan prefabrik ve önceden monte edilmiş platformlardan oluşan bir şey gibi. Ayrıca, şöyle demiştir: "Geriye, bu yapıların içine yalnızca bir konut yerleştirmek kalmaktadır."[27] Bir kez daha, bu düşünceyle –"hareketli" arıcılıkta gözlemlenen– arı kovanının sabit ve dik açılı yapısının içindeki blokların hareketliliği arasında görülen benzerlik ve, ayrıca, Dom-Ino sistemiyle –daha önce belirttiğimiz gibi– aşağı yukarı sabit kalan bir yapı içine yerleştirilmiş "raf biçimindeki" arı kovanları arasındaki mutlak benzerlik üzerinde durmak istiyoruz.[28]

Böcekbilimcinin Çekimi

Bu Dom-Ino prototipiyle 1917 yılında yine Paris'te boy gösteren yetişkin Le Corbusier'ye daha çok yaklaşıyoruz. Bir ressam ve sürekli kültürünü genişleten biri olan Amedee Ozenfant ile kurduğu arkadaşlık, onun çağdaş sanatsal hareketleri tanımasının yolunu açmıştır. O dönemde gençlik düşüncelerinin birçoğunu, fütüristlerin biçeminden ve saplantılarından etkilenerek "öncü" bir tonu özümsemiş biçimde yeniden ele alıp, bu tarza uydurmuştur. Bunun ışığında, kehanet havasıyla, düzenin ve geometrik sertliğin yüceltildiği bazı nihilist açıklamalar arasında imkânsız görünen bir karışımla kendine özgü entelektüel bir sentez geliştirmiştir. Pürizmin (Saflık) (1918), yani yeni bir "izm"in harekete geçmesi ve *L'Esprit Nouveau* (1920) adlı derginin çıkartılması kariyerindeki bu dönemin en belirleyici eylemleridir.



131. Fabre, böcekbilimci; Le Corbusier tarafından 1925 yılında çekilmiş bir fotoğraf.

Iki kayda değer yayında Le Corbusier tarafından yeniden ele alınan, ünlü böcekbilimci Jean-Henri Fabre'ı gösteren tuhaf bir fotoğraf üzerinde biraz duralım: *L'Esprit Nouveau* dergisi ve mimarın *L'art decoratif d'aujourd'hui* başlıklı kitabı[29] [131]. Görünürde, bilimadamının, titizlikle incelediği böceklerden birinin var olduğu sanılan cam bir kavanoza dikkatle baktığını sanıyoruz. Bu resmin yanında, dekorasyonun aleyhinde ama makine çağının lehinde bir tavrı benimsemiş mimarın ateşli sözlerinin bulunduğu bir metin yer almaktadır; yüzyıl sonundaki birçok yazarın gerici tavrından söz etmekte ve ardından bir ışık huzmesinin müjdesini vermektedir: "Işte, akılcı Fransa'da doğaya çağırış; analiz. Böcekbilimci Fabre bizi sarsmaktadır. Doğa olgusunun organize olduğu anlaşılmaktadır; gözler açılıyor. 1900. Çoşku. Gerçekten harika bir an!" Birkaç satır aşağıda yazısını şu sözlerle sona erdirir: "Evlerimizi, rahatlığımızı ve kalbimizi işgal eden mimari, işte, orada. Konfor ve oran. Akıl ve estetik. Makine ve plastik. Sükûnet ve güzellik."[30]

İlginç bir kavramsal kaydırmaya öncülük edecek olan bir şeyi algılamak için, Dalı'nin eleştirel paranoik yöntemini uygulamamıza gerek yok:[31] Böcekbilimcinin sabrı ve analitik sertlikten doğal fenomenlerin acımasız karakterine geçilir, özellikle de böceklerin davranışlarına; oradan da, son olarak, güzelliğin ve mutluluğun kaynağı olan makinelerin ve modern mimarinin yatışmak bilmeyen düzenine. Le Corbusier'nin toplumsal böceklere hayranlık beslediğine hiç kuşku yok gibi görünüyor; kütüphanesinde doğa bilimiyle ilgili birçok kitabın varlığı bunu kanıtlamaktadır ve bu kitaplar arasında özellikle iki tanesi öne çıkmaktadır: Auguste Forel'in *Le monde social des fourmis du globe compare à celui de l'homme*'u ve Karl von Frisch'in *La vie et mœurs des abeilles*'i.[32]

Psikiyatri ve seksoloji gibi konularda yayın yapan verimli bir yazar olan Doktor Forel, Isviçreli mimarla oldukça ilgilenmiş olmalı. Sözü geçen yapıtta, *art de bâtir* gibi birçok şeyin yanında, karınca yuvasının yapılışını, tıpkı bir mimarın bir binanın yapılışını tarif ederken kullanacağı terimlerle tanımlayarak karıncalarla da ilgilenmişti. "Araç gereçler"le, "kazı yapan araçlar"la, "inşaat ustaları"yla, "kumla yapılan işler"le ilgili tanıtım yazıları yazmıştı. Forel iş hayatında her zaman için "ortak içgüdüsel bir planı",[33] uyumu, etkililiği ve mükemmelliği ön plana çıkarmıştı. Karınca kolonileri mükemmel bir biçimde kolektivize olmuş topluluklar olarak tanımlanır: "Toprakların bireysel mülkiyeti, üretim ve tüketim yolları kadar sosyalleşmiştir." Ayrıca:

> Komünistler, anarşistler ve karıncalar, hep birlikte, Proudhon ve Kropotkin'in insan topluluğu için beslediği idealleri gerçekleştirir. (...) Ne hükümetleri, ne başkanları, ne de kanunları olan bu topluluklar aynı yuvada ve aynı komün odalarında bir arada kalmaktadır. Kişisel daireleri, çalışma odaları, kişisel hizmetkârları, ayrı mutfakları, yemek odaları ve yatak odaları bulunmamaktadır; içeride tüm toplumsal yaşam bir arada yürütülmektedir, çocuklar ya da kurtçuklarla yetişkinler arasında ayrım yapmaksızın. Karıncalar arasında gizli tutulması gereken hiçbir aile sırrı ya da yatak odası yoktur ve tüm düğünler hava boşluğunda yapılır.[34]

Karınca yuvasının bu betimlenimi karşısında Le Corbusier'nin çelişkisini tahmin etmek hiç de zor olmasa gerek. Doğduğu bölge olan Neuchâtel'de anarşist düşünceler oldukça kökleşmişti, sosyalist topluluklar da öyle.[35] En azından belli bir süre Rus komünizmine sempati beslediğini biliyoruz.[36] Bunun dışında, her ne kadar açık bir ideolojik çiftanlamlılık olsa da, her zaman bireyciliğin sapkın etkilerini sınırlayan kolektif çözümlerin yanında olmuştur. Ancak, Forel'in yapıtlarında bu aşırı komünist eğilimden daha tedirgin edici bir şey daha vardı: Karıncalar da savaşıyor, birbirlerini yok ediyor ve köle çalıştırıyorlardı ve bu etkinlikleri gerçekleştirirken neredeyse "mekanik" diyebileceğimiz bir güç, kararlılık ve disiplin sergiliyorlardı.[37]

Karınca yuvası, ideal toplumun oldukça aşırı bir modelini sunmaktaydı. Aynı zamanda hem hayranlık hem de korku beslenmesine rağmen, yeni mimari önermeleri haklı çıkarmak için bunu açıklamak doğru olmazdı. Forel daha akılcı bir yaklaşımın arı kovanında olduğunu düşündü. Forel, kitabında, arıların, karıncalardan ve eşekarılarından farklı olarak, renkleri, özellikle kırmızıyı ve maviyi algıladığını söylüyor ve XIX. yüzyılda bunu kanıtlayan yazarların adını veriyordu.[38] Bu veri Le Corbusier'yi çok

yakından ilgilendirmişti ve yıllar sonra, özellikle Karl von Frisch'in, arıların kromatik algılamalarının –kırmızıya olan hissizlik dışında– nasıl bizimkine benzediğini anlattığı pasajla birlikte yeniden dikkatini çekti, yanına kendi yazısıyla şunları not etmişti: "Harika. İnsanlar kırmızıya karşı duyumlular!"[39]

Le Corbusier Frisch'in kitabını birçok kez okumuştu anlaşılan, çünkü kitabın birçok yerinin altı çiziliydi ve kenarlarında kurşun, tükemmez ve dolmakalemle alınmış notlar bulunuyordu. Geç bir dönemde konuya gösterdiği bu ilgi, ilk gençlik yıllarından itibaren arıların evrenine doğru sürekli bir çekim tarafından yönlendirilmiş olmasaydı, çok şaşırtıcı olurdu.







132. Le Corbusier tarafından *Urbanisme*'de (1925) yayımlanan bu üç figürde evrim teorisi kente uygulanmıştır.

Kent-Arı Kovanı

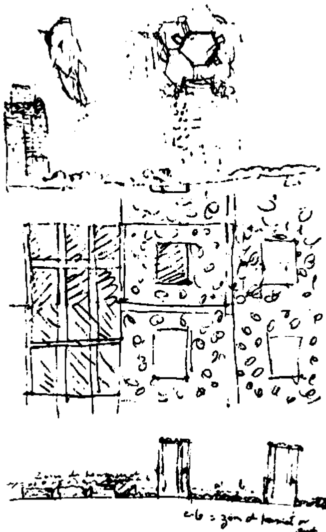
Arı kovanının biçimsel ve toplumsal olan çift yönlü etkisi, Le Corbusier'nin kent kavramlarında gözlemlenebilir. *Urbanisme* adlı kitabını 1925 yılında yayımladığında, daha sonraki dönemlerde aşağı yukarı gerçekleştirilebilecek nitelikte olan birçok projesinde uygulayacağı ve çok sayıda teorik metinde geliştireceği saplantılarının hemen hemen hepsi belirlenmişti. Gaston Bonnier'nin *L'enchaînement des organismes* adlı kitabından öğrendiği bu evrimci kavram onda hep var olmuştu ve, örneğin, çölde bir kamp, bir Ortaçağ şehriyle ön planda bir uçağın olduğu gökdelen görüntüsünden oluşan montajlanmış fotoğraflarda bile bu göze çarpmaktaydı **[132]**. Bu fotoğraf şunu anlatmaktaydı: "Artık göçebe yaşamı sürmüyoruz ve kentleri kurma zamanı geldi."[40] Ancak bu "evrimin" sonucunu övecek irade bulunmamaktadır. Daha ileriki dönemlerde, Le Corbusier, New York'un bir fotoğrafını yorumlarken estetik temelli yadsımasını belirtip şöyle demişti: "Çoşku, hayranlık. Güzellik midir? Asla. Karışıklıktır. Kaos, doğal felaketler, kavramların birden değişimi ruhsal sarsıntı yaratır. Ancak, düzene bağlı olan Güzellik daha farklı bir şeyin oluşmasını sağlar."[41]

Le Corbusier bu durumun düzeltilmesi ve aşılması gerektiğine inanır. Mevcut durum bağlamındaki önemli bir farklılık şudur ki, onun gökdelenleri yalnızca ofislerden oluşan bloklar (Amerika'daki şehirlerde olduğu gibi) olmayacaktır, tersine, gerçek yaşama alanları içerecektir. Tüm yaşamı boyunca, banliyölerde tek bir aileye hitap eden bahçe içindeki evlere ya da villalara kıyasla, sunduğu bu çözümün ekolojik ve ekonomik avantajlarından hiç usanmadan, defalarca söz etmiştir. XX. yüzyılın başları için devrimci sayılan bu düşünce, ellili yıllardan itibaren gözden düşmüş, evren-

sel bir gerçeğe dönüşmüştür. Şimdilerde sıklıkla (kullandığımız dile bağlı olarak) çok-katlı bloklardan oluşan bu konutlara "karınca yuvası" ya da "arı kovanı" adını veriyoruz ve bu adlandırmadaki küçük düşürücü niyetimizin başlangıçta bu konutların ortaya çıkmasına neden olan etken olduğunu unutuyoruz.

Le Corbusier'nin kentsel ilk taslakları (birçok tarihçi tarafından dikkate alınmamış olan), 1914-1915 yılları arasındaki defterlerinde yer alır ve çok geniş alana yayılmış dik açılı ağ dokuların ortasında, bol yeşil alanı olan konutlardan oluşan büyük gökdelenler bu taslaklarda bulunur. Bu bloklardan bazılarının kendine özgü tabanları bulunmaktadır: Sanki bir petek bloğunun parçasını oluştururmuşçasına her bir yanına kendinden daha küçük altıgen bölümler eklenen, merkezde büyük bir altıgen taban[42] **[133]**. Arı kovanı fikri Le Corbusier'nin ilk gökdelenlerinde bile bulunmaktadır.

"Üç Milyon Nüfuslu Şehir Planı" adlı çalışmasının tarihi 1922'dir ve bundan üç yıl sonra, Paris için "Plan Voisin"i yapmıştır **[134]**. Mimar, büyük ebatlara karşı belirgin bir eğilimde ve Fransa'nın yaşlı başkentindeki bir mahallenin yıkılıp yerine haç biçiminde tabanı olan büyük yapıların inşa edilmesi konusunda ısrar ederken de acımasızlık göstermekteydi. Geçen zaman, fütürist önerilerinden (şehir merkezine havaalanı yapma fikri gibi) çoğunun safça olduğunu kanıtladı ve bunların gerçekleşme



133. Le Corbusier'nin bazı kentsel düşüncelerinin tohumları, 1914-1915 yılları arasında yapılan bazı taslaklarda yer almaktadır. Bloklardan oluşan konutların tabanı altıgen modüllere dayanmaktadır.



134. Paris için düşünülen "Plan Voisin"den bir ayrıntı (1925): Geometrik bir biçimde "kent-bahçe" düşüncesinin kısmen uygulanması.

olasılığını ortadan kaldırdı. Yirmili yıllardaki bu projelerde sunulan kent, işlevsel açıdan mükemmel bir biçimde düzenlenmiş büyük bir arı kovanı gibiydi. *A redent** konutlarla, Fourier'nin kolektif işçi konutları temelindeki çizimleriyle ilişkilendirilmiş olan "Plan Voisin"deki gökdelenlerin bir arada bulunması bir raslantı değildi.[43]

Değişik çalışmalarla iyice belgelenmiş olan kent-bahçe fikrinin etkilerinden de söz etmemiz yerinde olacaktır. Aralarına bol yeşil alan katılarak Dom-Ino yapılarının mekânda dağılımı için verdiği öneriler, Benoît-Levy'nin *La cite jardin* (1911) adlı kitabında önerilen örneklerden esinlenmiştir.[44] Le Corbusier, mimariyi, çim üzerine kurulmuş, temiz ve net geometrik bir eksen olarak düşünmekteydi. Bu konuyla ilgili olarak şöyle demişti: "Bir kent, insanoğlunun doğa üzerinde kendini hissettirmesidir. Insanın doğaya karşı yaptığı bir eylemdir, hem korumayı hem de çalışmayı gerektirir. Bir yaratıdır."[45] Bu konu hakkında yaptığı açıklamalar sayısızdır: "Büyük kent olgusu, neşeli yeşil alanlarla gelişecektir. Ayrıntılardaki uyum önemlidir."[46]

Bu köşeli ve beyaz mimari düşüncesi mimarın yapıtlarını izlediğimizde gözlenebilir, ancak mimarın kendisi onları tanımlarken bu düşünce daha belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Ünlü Savoie Villası'yla ile ilgili olarak şunları demiştir: "Başka bir şey: Manzara harika, yeşillik çok güzel bir şey, orman da öyle: Onlara mümkün olabildiğince az dokunacağız. Ev, hiçbir şeyi rahatsız etmeden, bir obje gibi yeşilliğin ortasında olacak."[47] Daha ileri dönemlerde ise, La Tourette'i kastederek şöyle konuşmuştur: "Manastır, mimariden tamamen bağımsız olan orman ve çayırların vahşi doğasının içinde yer almaktadır."[48]

Tüm bunlarda, kırsal alandaki çalılıkların üzerine bireysel platformlar biçiminde yerleştirilmiş olan arı kovanlarıyla birlikte, hareketli arıcılığın idealleri ima edilmektedir **[135** ve **136]**. Le Corbusier'nin önceliklerinden söz ederken bu konuya tekrar döneceğiz. Şimdi, belirli bir mekânda sorunsuz yaşayabilen bir türün bireylerinin sayısı gibi, çevreciler için büyük önem taşıyan ve arıcılar için de çok yararlı olan bir konuyu anımsatmak istiyorum. Arıcılıkla ilgili çalışmalarda, hektar başına düşen arı kovanlarının sınırsız olamayacağı konusunda hep ısrar edilmiştir.[49] Le Corbusier bu konuyu çağdaş kent düzlemine taşımıştır: "Günümüzdeki şehirler, kendi akciğerlerine yapılan inşaatlarla yoğunluğunu artırmaktadırlar. Yeni şehirlerin yeşil alanlarını çoğaltarak yoğunluklarını artırmaları gerekmektedir."[50]

* Testere dişi biçiminde. (ç.n.)



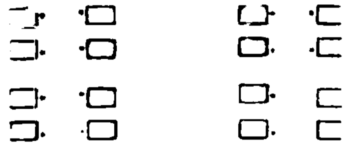


FIGURA 31.

'isposicion de colmenas en un apiario, con l colmenas en grupos de a dos.

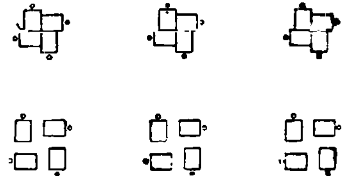


FIGURA 32.

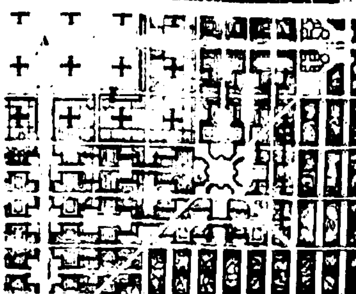
RRIBA: disposición de invierno. — ARAJO
sposición de verano. — En verano las colm
es se separan unas de otras unos 30 centimetro
istanciando los grupos alrededor de 2.5 metr
no de otro. En invierno se juntaran como ind
a la figura de arriba. La objeción a este proc
imiento es que el operario encontrará a las ab
as en sus vuelos; ademas, si no hay reparos hac
l sur, se expone a las colmenas orientadas e
esa direccion a sufrir los vientos frios.

Urbanisme adlı kitabında iki sayfaya basılmış olan Kraliyet Sarayı, bir park ve Tuileries'nin sol tarafta bulunan fotoğrafları bunu kanıtlamaktadır; ayrıca, bunun devamı olarak, sağdaki diğer sayfada üç kent planı görmekteyiz: Paris'teki Luxembourg bölgesi, Corbusier'nin "bir çağdaş kent"inden parça ve Champs-Elysées'den bir kesit[51] **[137]**. Burada, her iki sayfanın ortasında ve diğerlerinden daha büyük olan iki görüntüyü bir araya getirmesindeki belirgin eğitici amaç hemen algılanmaktadır, çünkü bu iki resimde de ideal kentin görüntüsü yer almaktadır. Sol sayfanın ortasında bulunan fotoğrafı biraz inceleyelim **[138]**: Bu resmi Le Corbusier bir yıl önce *L'Esprit Nouveau*'da[52] yayımlamıştı ve bu yüzden Parc de Monceau'dan çekildiğini biliyoruz (belki de yalnızca bir kartpostaldır). Bunu *Urbanisme* başlıklı kitabında kullanırken şunları belirtmiştir: "Büyük bir kentin tabanı kesintisiz bir biçimde böyle olmalıdır." Bu resme dikkatlice baktığımızda, doğal manzaranın tam ortasında, ortadaki ağacın solunda, birkaç dikey destekle (bunların kazık olduğunu düşünüyoruz) yerden kaldırılmış prizma biçiminde küçük bir kutu olduğunu görürüz: Bu, Layens modeline göre yapılmış hareketli arı kovanıdır ve, şimdiye kadar gözlemlediklerimizi dikkate alırsak, bunun basit bir raslantı olduğunu düşünmemeliyiz. Ayrıca, bu nesne, mimarın her zaman hayalini kurduğu yaratıları gibi, "yerden yüksekte, havada ve ışık içindedir".[53]

Le Corbusier'nin kentsel önermelerini özetleyecek olursak, nüfusu, yerden hayli yüksekte, birbirlerinden sık ve doğal yeşil alanlarla ayrılmış








137. Üç kentsel görüntü ve onların planlarını gösteren *Urbanısme*'den (1925) iki sayfa. Ideal Le Corbusier düşüncesi ortadakilerle bağdaşmaktadır.

bloklardan oluşan konutlarda yoğunlaştırmak olarak yorumlayabiliriz. Bu tip ideal kentlerin arı kovanı kolonilerini taklit ederek ortaya çıktığını öğrenmek insanı şaşırtıyor, öyle değil mi?

Arı Kovanı-Makine

Bu konuyu biraz daha güçlendirmek için, Le Corbusier'nin insan toplulukları hakkındaki kavramları ve özellikle de çalışma kavramını nasıl algıladığı üzerinde biraz daha derinleşmeye çalışacağız. Gençlik çağlarında tanıdığı fikirlerin birçoğunu sonraki dönemlere taşıdığını biliyoruz; daha



138. Le Corbusier'ye göre mükemmel kentsel görüntü, Parc de Monceau'ya ait olan bu fotoğraftaki gibidir (135. figürden bir ayrıntı). Burada görülen tek "mimari" nesne akılcı arı kovanıdır.

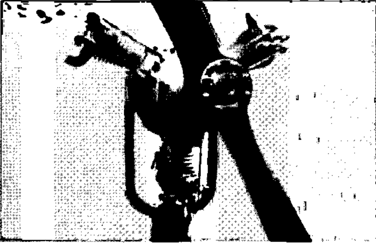
parlak bir geleceğin ortak eylemle alevleneceği savı büyük ölçüde Henry Provensal'den gelmekteydi: "Kolektif bir ideal yüzünden ruhlar öyle kolayca feda edilemez. Ancak, bununla birlikte, tüm irademizle oraya doğru yöneliyoruz. İnsanlığın değişik aşamalarında olduğu gibi, geleceğin sanatı, kolektif ahlak fikrinin ya da halkların dinsel bilincinin mükemmel bir özeti olacaktır,"[54] demişti Provensal.

Ama sahip olduğu tek kaynak bu yazar değildir; bu toplumsal böcekler hakkındaki düşüncelerin hep aynı yönde vurgulanmakta olduğunu zaten daha önce görmüştük. Forel, karıncaların savaş geleneklerini hoşnutsuz bir biçimde saptayıp, dünyadaki tüm halkların barışçıl bir federasyon kurma olasılığından söz ederken, insanlara bu benzer durumu aşmalarını öneriyordu. Hiç kuşkusuz, Cenevre'deki Milletler Topluluğu'nu kastediyordu. Bu merkezin projelerinin Le Corbusier için taşıdığı önemi biliyoruz.[55] Belirgin bir üzüntüyle, mimar, bilimadamının şu sözlerini okumuş olmalı: "Özgürlükleri kısıtlayan tün toplumsal örgütlere baş kaldıran ve bu yüzden de ortak kanunlara gerek duyan bizim bireysel doğamıza bağlı olarak klasik tragedya hep süregelecektir."[56]

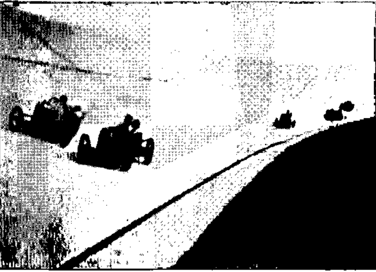
Le Corbusier, bireysel eylemin, mekanik ve mimari nitelikli büyük şirketlerin, ayrımcı bireyselliğe karşı bir çeşit panzehir olan toplumsal çimento görevi göreceklerine inanıyordu. Biçemi ve düşünceleri Maeterlinck'in *Arıların Yaşamı* adlı kitabını anımsatan bazı alıntılar aşağıdaki gibidir:

> Kentli olma gururu, beraberinde inanç ve eylem taşıyarak bazen kitleleri egemenliği altına alır. Şunu kendimize itiraf edelim: Bize en mutlu olduğumuz saatleri bahşeden ve bizi eyleme götüren o inanç anlarıdır; sıklıkla tek bir eylemden kaynaklanır; eylemi yaratan onlardır, şirketler, etkinlik, buluş, inisiyatif, kavram; bunlar olduğunda büyük yapıtların ortaya çıktığını görürüz, ruhun genel inşası her alana yayılır; bir bina hem toplumsal hem de maddesel açıdan inşa edilir. Üretken güçlerin çevresinde çapulculuk yapan güzellik, günün birinde yapıtın kendisi olup ortaya çıkar. Eylemden doğan güzellik çoşkuya yol açar ve eylemi yaratır. Kentli olma gururu kitleleri egemenliği altına alıp onları kendi yaşama çevrelerinden daha yüksek bir düzeye yükselttiğinde, bu kitleler için mutlu anlar söz konusu olur.[57]

Bu mutluluk anlarında insan toplulukları arı kovanına (ya da karınca yuvasına) daha çok benzemektedir. Bu üst aşamaya doğru geçirilen evrim Le Corbusier'ye biraz acımasız görünmekteydi: "Dev adımlarla, çağımızın toplumu, kendi dengesi açısından kaçınılmaz büyük çözümlere doğru yürümektedir. Mimari ve şehircilik toplumsal yaşamın temel unsurlarıdır."[58]







139. Le Corbusier'nin arzusu: Insanlığın yavaşlığını ve uçma konusundaki acı veren yeteneksizliğini aşması. *L'art decoratif*...'te yayımlanmıştır (1925).

sılığıydı. Havacılığa olan tutkusunu birçok kez dile getirdiği için, bu zaten bilinmekteydi. Örneğin, Voisin Evleri'ni yaparken, uçak yapan "asker mimarlar"ın yöntemlerini ve başarılarını övmüştür:[67] Seri üretim, hafiflik ve mekânı olabildiğince tasarruflu kullanmak. Şu sözlerle bunu dile getirmiştir: "Uçak, uçan ve fırtınalara dayanan küçük bir ev gibidir."[68] **[139]** Ancak onun havacılığa olan bu tutkusunun yalnızca basit teknik öneriler ve biçimsel metaforların çok daha ötesinde ve farklı boyutları vardır. Le Corbusier, Peugeot firmasının müdürü Philippe Girardet ile gerçekleştirdiği görüşmede, insanoğlunun yaratılan varlıklar içinde en yavaş olan hayvanlardan biri olduğunu söylemiştir: "Yeryüzü üzerinde acıyla süreklenen bir kurtçuk gibidir."[69] İnsan türüyle böceklerin erişkin çağa gelmeden önceki durumunu karşılaştırması ilginçtir: Yalnızca uçağın bizi yerden yükselteceği, arılarla yarışmamıza ve onlar gibi uçup arı ko-

vanındaki toplumsal mükemmelliğe ulaşmamıza imkân vereceği açıktır. Uçaklarla arılar arasındaki bu metaforik özdeşleşim öncü sanatçılar çevresinde de kullanılmaktaydı. Paul Dermee'nin 1917 yılında yayımlanan aşağıdaki şiirinde anlamlı bir tanıklık bulunmaktadır:

Gökyüzünde bir uçak
Bir arı
Ah, anımsıyorum, zihnimde şarkı söylediğini
Beyaz gül
Senin gülüşün
Yeşil güneşlik
Bir kelebek çim saçıyor onuruna
Sazan balığı çelikten kaynağa sıçrıyor
Sigaram ağaçlarda
Güneş flüt havası
Başım uğulduyor
Ufuktaki bu sonsuz düşüş
Şelale
ya da kanyon.[70]

Bu entelektüel bağlamda, Le Corbusier'nin havaalanlarını şehrin merkezine yapma fikri bana hiç de öyle uygunsuz görünmüyor **[134]**.

140. Le Corbusier'nin *L'Esprit Nouveau*'da yayımlanan (1920) bir makalesinde yer alan taşınabilir Voisin Evleri'ni görüntüsü.

141. Hareketli arı kovanlarının taşınması sırasında, XIX yüzyılın sonlarında çekilmiş bir fotoğraf.

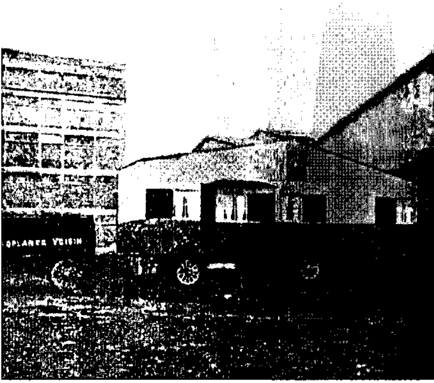
142. Petek hücrelerinden esinlendiği açıkça belli olan kapalı bir blok (1922).

143. Petek hücrelerine benzeyen yüzüyle bloktan bölüm. Prizma biçiminde boşlukların içinde bir iç bahçe yer almaktadır.

Yirmili Yıllardaki Bazı Projeler

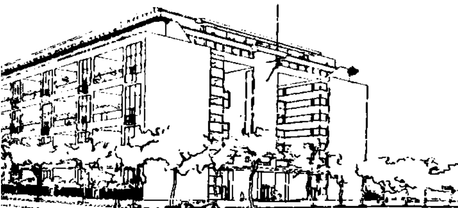
Mimarinin devingenliği ve standartlaşması konusundaki bu endişelerle ilgili olarak, tıpkı arabalar ya da uçaklar gibi taşınabilen mamûl evleri ve daha önce sözünü ettiğimiz Voisin Evleri'ni yeniden gündeme getirmeliyiz. Le Corbusier bu evleri savaş sonrası inşa etkinliği için bir çözüm bir olarak sunmakta ve evlerin müstakbel sahiplerinde aranan özellikleri şöyle sıralamaktaydı: "Bir âlim ruhuna sahip olup yeniliklere açık olması gerekir."[71] Ancak bu uygulama (evin yerini değiştirmek) hareketli arıcılıkta (arı kovanları her yıl çiçeğin çok olduğu bölgeye götürülürdü) olağan bir şeydi ve bunun da mimara Voisin Evleri'ni yaratırken esin kaynağı olduğunu söyleyebiliriz **[140 ve 141]**.

Bununla birlikte, çok kısa bir süre sonra, "Gayrımenkul-Şehir" ya da "Lotissements fermes à Alveoles" (1922) gibi projelerini yaratırken, diğer



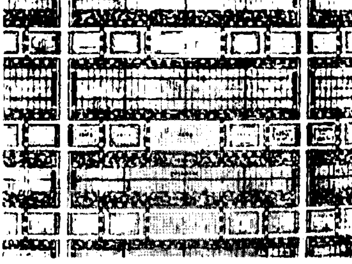


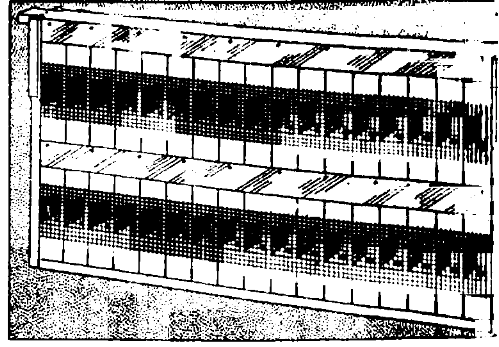
meselelere kafa yorduğuna da hiç kuşku yok. Açık bir biçimde, arı kovanlarındaki petek hücrelerini kastetmekteydi ve "le volume alvéolaire" ifadesinin tüm yapıtları İngilizce'ye çevrildiğinde "the honeycomb volume" biçiminde tercüme edilmesi de bunu kanıtlamaktadır.[72] Le Corbusier, bir çeşit bireysel balkona ya da avluya açılan konutları bütün bloklardan oluşturdu. Bu blokların yarattığı etki, arı kovanındaki peteklere açılan hücreciklerle aynıydı, ancak altıgen yerine yatay prizma biçiminde delikler bulunmaktaydı **[142** ve **143]**. Daha önce de gördüğümüz gibi, yalnızca birkaç ay öncesine tarihlenen ve bir başka "petek" olan Mies van der Rohe'nin Berlin için tasarladığı cam gökdelen projesi onu etkilemiş olabilir. Ancak, bu taşınmaz mülklerde arıları temel alan atıflar daha açıktır: Biçimden başka toplumsal yön, komün yaşantısının vurgulanması da önemlidir. Le Corbusier kendi amacını şu sözlerle dile getirmişti: "İdaresi yoluyla özgürlüğe kavuşacak bir topluluk yaratmak (...). Gayrımenkul-Şehirlerdeki alt











144. Petek gözü biçimind binanın bu çiziminde ide havalandırma görülmekte *Urbanisme*'in aynı sayfası Le Corbusier, kent-bahçe oluşturarak bu blokları bi araya getirme önerisinde bulunuyordu.

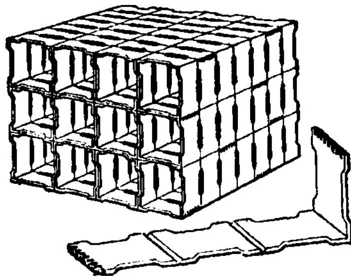
145. Rauchfuss arı-kraliçe arı yetiştirme kovanları (Langstroth-Dadant'a gör

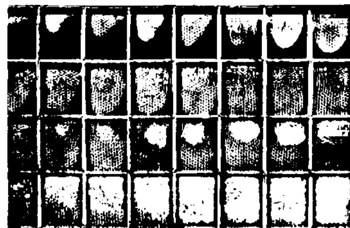
146. Langstroth-Dadant'ı bal petekleri elde etme bölümleri.

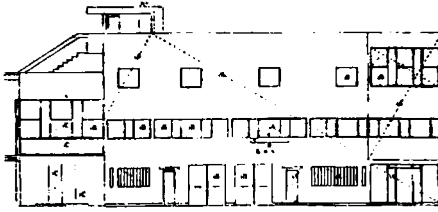
147. Root'un gelişim teorisine göre, her biri diğerinden bir gelişim derecesi ileride olan, bölümler halinde bal petekleri.

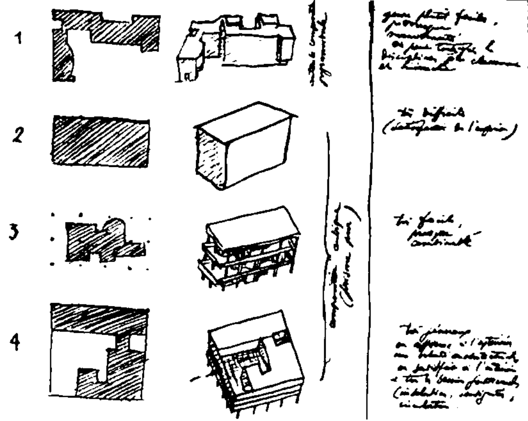
kat, evle ilgili işlerin sömürüsünün gerçekleştiği büyük bir fabrika gibidir: Erzak tedariki, restoran, gündelikçilik, çamaşırhane."[73]

Bu projeyi haklı çıkarabilmesi için doğal ve hijyenik (günümüzde buna ekolojik diyoruz) nedenleri de hazırdı. Le Corbusier petek hücreleri için şöyle demeşti: "Hava alma noktalarıdır; gayrımenkul havayı emen büyük bir sünger gibidir: Böylelikle garımenkul nefes alır"[74] **[144]**. Her zaman yaptığı gibi, yine metaforları üst üste kullandığına tanık oluyoruz, bu işi öyle yoğun yapıyordu ki neredeyse gerçek esin kaynaklarının gözden kaçmasına neden oluyordu. Petek bloğundaki altıgen hücreciklerden başka, arıların dünyasıyla ilgili başka atıflarda da bulunmuştur: Rauchfuss **[145]** kraliçe arılarını yetiştirenlerin ya da üst üste konmuş prizmatik açılışlı bloklar biçimindeki tahtadan, kalın, küçük ve kare çerçevelerin görüntülerini düşünüyorum[75] **[146** ve **147]**. Gayrımenkul-Şehirler belirgin bir







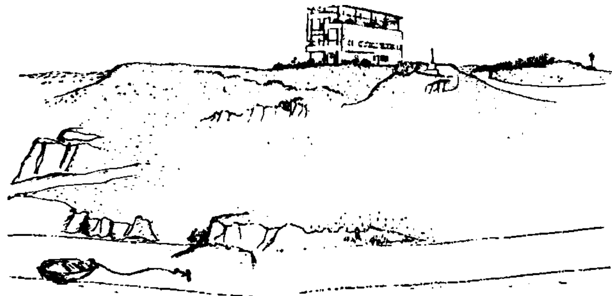


biçimde metaforik arı kovanlarıdır ve Le Corbusier tarafından bolca kullanılmış olan arıcılıkla ilgili değişik atıfların bizi böyle düşünmeye itmesi doğaldır.

Mimarın iyi bildiği (Parc de Monceau'nun fotoğrafında da gördüğümüz [138]) Layens arı kovanı prototipi[76] [25] yirmili yıllardaki diğer projelerin figüratif kaynağı olmuştur. La Roche-Jeanneret Evleri'nin projesi 1923 yılına aittir. Le Corbusier'nin yayımladığı[77] taslakları dikkatle incelersek, solda dik açılı bir prizma bulunduğunu görürüz [148]. Bu büyük dikdörtgenin oranı, sözü edilen Layens arı kovanıyla uyuşmaktaydı. Peki, Le Corbusier bilinçli olarak mı arı kovanıyla müşterisinin adını benzeştirmişti (La Roche = la ruche)? Bu müşteri öncü sanatla yakından ilgilenen İsviçreli bir bankerdi (bir kez daha arıların en önemli erdemlerinden biri olan tasarruf üzerine düşünüyoruz). Le Corbusier'nin bu müşterisi için tasarladığı ev, bankerin koleksiyonları için bir çeşit müze görevi görecekti.[78] Öte

148. La Roche-Jeanneret Evleri'nin taslağı (1923). Bu dikdörtgenin oranları Layens arı kovanının kutusuyla aynıdır.

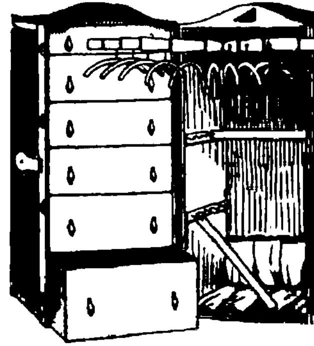
149. Dört mimari kompozisyon. 2 numaralı prizma "çok zordur", ancak Le Corbusier'ye göre "ruhun tatmin olması" anlamını taşır.



150. Cartago'daki villanın resmi (1928), Layens arı kovanına benzeyen başka bir prizma.

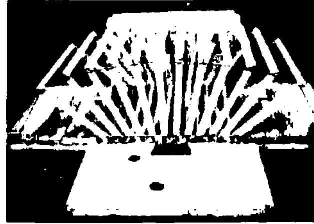


151. Bir sundurmayla güneşten korunan arı kovanı çiftliği (Root'a göre). Önceki görüntüyle kıyaslayın.





152. ve 153. Le Corbusier tarafından 1924 ve 1925'te yayımlanan iki "yenilikçi" bavul görüntüsü. Yelpaze biçimindeki tüm mekâna hükmeden bir askılığın yerleştirilmesi ilginçtir.



154. F. Huber'in yelpaze biçimindeki tahtalarıyla "yaprak arı kovanı"nın bir fotoğrafı (XIX yüzyıl başları).

yandan, bal ile sanatsal üretim arasında benzerlik kuran Montparnasse'taki La Ruche'ün yankıları da sürmekte miydi acaba?

Aynı biçimsel atıflara, Le Corbusier'nin çizimlerindeki dört mimari kompozisyon dikkate alındığında, Garches'taki bir ev modelinde de rastlamak olası **[149]**. Şemadaki ikinci şekil, Layens arı kovanına çok benzeyen "tam bir prizma"dır ve mimar bunu, her ne kadar parantez içinde "ruhun tatmin olması" diye not almış olsa da, "çok zor" diye sınıflandırmıştır.[79] Le Corbusier'nin eskizleri arasında bulunan "Cartago'da Bir Köy" (1928) adlı yapıtta da benzer ciltlere rastlamaktayız **[150]**. Mimarın buradaki en önemli endişeşi, güneşi engellemek ve iyi bir havalandırma sağladığına emin olmaktı. Bu yüzden, şöyle demiştir: "En alt kattan en üst kata kadar odalar arasında bir iletişim bulunmakta ve bu sayede sürekli bir hava deveranı sağlanmaktadır."[80] Çatının üstündeki yatay sundurmanın, yazın arı kovanlarına gölge vermesi için birçok yere yerleştirilenlerle aynı olduğunu söylemek kayda değer bir bilgidir **[151]**. Cenevre'deki Clarté taşınmazının da (1930-1932) şimdi anlatmakta olduğumuza benzer bir hacmi bulunmaktadır;[81] bu yapıtta da 1922'deki petek gayrımenkullerden etkilenildiğini saptamakla yetineceğiz ve üzerinde fazlaca durmayacağız.

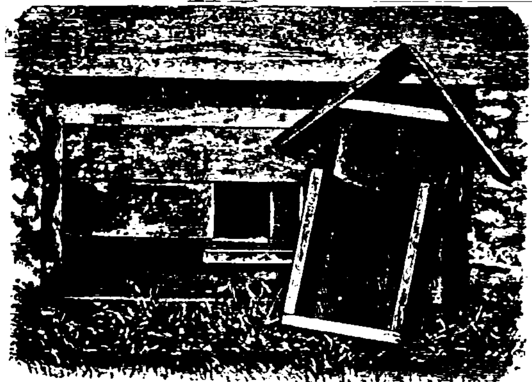
Bir başka arı kovanı modelinden ise askı-yelpaze ve "yeni" bavul tarzları doğmuştur **[152** ve **153]**. Bunlardan birincisiyle ilgili olarak Le Corbusier şunları söylemiştir: "İşte, burada, elli santimetreden daha az bir yer kaplayan tam bir makine var; temiz bir biçimde on iki takım elbiseyi sınıflandırmanızı, bunlardan birini seçmenizi ve diğerlerine dokunmadan onu yerinden çıkarmanızı sağlıyor."[82] Bavulla ilgili olarak ise: "Vatan-

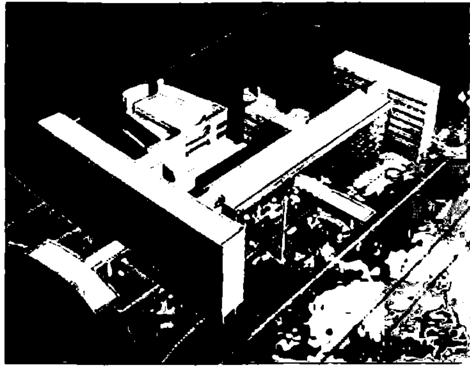
daşlarımız sayesinde, gereksinimlerimize olduğu kadar uzuvlarımıza göre de oranlandığı için, pratik ve gerekli bir araca dönüşmüştür."[83]

Her ikisi de François Huber'in "yaprak arı kovanı"nı [154, 14] anımsatır. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, bu görme özürlü doğabilimci İsviçre'nin Fransız kantonunun övünç kaynaklarından biriydi. Yapıtları tüm okullarda ders olarak işlenir ve kendi yaşantısı da zekâ, özveri ve direnme örneği olarak gösterilirdi. Le Corbusier'nin kendi vatandaşı tarafından icat edilen ve en büyük özelliğinin, daha önce de belirttiğimiz gibi, arıları rahatsız etmeksizin, tıpkı bir yelpaze gibi açık olan petek bloklarını gözlemleme olanağı sağlaması olan bu arı kovanını tanımıyor olması düşünülemez.

Tam Nefes Alma

Le Corbusier, yirmili yılların sonunda, kolektif kullanıma açık olan büyük binaların içindeki sıcaklığı sabit tutacak bir yöntem buldu. Şiirsel metaforları kullanmadaki yeteneğine bir kez daha başvurarak bu yöntemi "tam nefes alma" diye adlandırdı. Bu yöntemden ve onun mimarideki uygulanma girişimlerinden söz etmeden önce, bu konunun arıcılıkla ilgili metinlerde önemli bir yer tuttuğunu anımsatmak istiyorum. Gerçekten de, arı kolonilerinin kışın soğuktan ölmemeleri için, arı kovanının duvarları ve havalandırma delikleri çift kat yapılmaktaydı [155], böylece, içerideki sıcaklığın aynı kalmasını sağlayan ve hareket eden (termik yastıklar gibi) hava katmanları yaratılmaktaydı. Le Corbusier, Karl von Frisch'i okurken, Frisch'in, arı kovanındaki kurtçukların varlığı için gerekli sabit 35 derecenin sağlanmasına atıfla sözünü ettiği "tam" sözcüğünü daire içine almıştı.[84]







"Tam nefes alma" düşüncesi, Moskova'daki Centrosoyus (1929-1930) ve Kurtuluş Ordusu nun Paris'teki binası (1929-1933) gibi iki büyük projede hemen hemen aynı anda geliştirilmeye başladı. İki şehir arasındaki aşırı iklim farklılığı Le Corbusier'yi iç sıcaklığı evrensel bir biçimde aynı tutmaya yöneltti: "Rusya'da, Paris'te, Süveyş'te, Buenos Aires'te bir ev ya da Ekvator'u geçen bir transatlantik tamamen sımsıkı kapalı olacaktır. Kışın sıcak, yazın da serin olacaktır, bu da şu anlama gelmektedir; içeride her zaman 18 derece tam ve temiz hava bulunacaktır." Ayrıca, şöye demiştir: "Uluslararası bilimsel tekniklerin iç içe geçtiği bu bir saat boyunca ben şunu öneriyorum: Bütün ülkeler ve bütün iklimler için tek tip ev: tam nefes alma evi." Onun amacı, iki duvar arasında "birkaç santimetrelik boşluk" bırakan çift katman sayesinde taştan ya da camdan "nötr duvarlar" oluşturmaktı.[85] Bu iki duvar arasındaki boşlukta, sözü edilen 18 derecede, sürekli bir hava akımının deveran etmesi sağlanacaktı.

156. Moskova'daki Centrosoyus'un maketi (1929-1930). Yeni komünist devleti simgeleyen bu binada, Le Corbusier, "tam nefes alma" prensibini ilk kez kullanmak istemiştir.

157. Le Corbusier ve Pierre Jeanneret Sovyetler Sarayı'nın maketi önünde (1934'te çekilmiş bir fotoğraf). Iki toplantı salonunun yelpaze biçimindeki dış mertekleri, F. Huber'in arı kovanını anımsatır [152, 14].

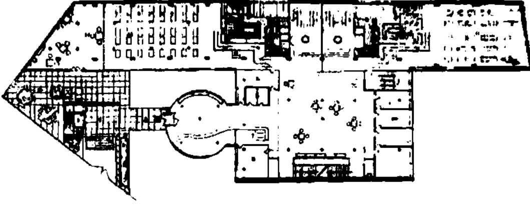
Yeni Sovyet devletinin amblemi olan Centrosoyus ya da "Tüketim Kooperatifleri Merkez Birliği", Le Corbusier tarafından, "modern bilimin buluşlarına dayalı, çağdaş mimarinin gerçek bir kanıtı",[86] ideal kolektif bir taşınmaz olarak tasarlanmıştı [156]. Aynı zamanda, bu yapıt, Cenevre'deki Birleşmiş Milletler Sarayı'nda yaşanan başarısızlıktan sonra, mimar için bir anlamda bir kefaret gibiydi. Bina 3.500 görevliyi barındıracaktı ve birçok ofis, restoran, toplantı, gösteri ve spor salonu binanın içinde yer alacaktı. "Işi ve eğlenceyi birleştiren bir merkez"[87] olması üzere tasarlan-

mıştı. Aynı zamanda, güçlü bir verici istasyonu gibi de görev yapmaktaydı: Maketlere yukarıdan bakıldığında, uçağa olan benzerliği hemen göze çarpmaktaydı ve Le Corbusier'nin yapıtlarında sıkça kullandığı transatlantik atfı bu yapıt için de çok kez kullanılmıştır.

Mimar, tam nefes alma projesinden vazgeçip, radyatörler kullanarak daha alışılmış termik bir çözüme başvurunca, bina ve arı kovanı arasındaki bu benzerlikten de daha az söz edilmeye başladı. Bu uygulama, onu, cam dış cepheye güneşlik koymaya yöneltti, çünkü "cam levhaların (...), eğer sözü edilen 'tam nefes alma' metodu uygulanmazsa, yazın tehlikeli olabileceğine"[88] inanmaktaydı.

Moskova için Le Corbusier'nin geliştirdiği bir başka büyük projeyle arı kovanı arasında belki bir benzerlik kurabiliriz: Soyvetler Sarayı (1931-1932). Bu yapının komünist devleti temsil edecek merkez olarak tasarlandığı düşünülürse, bu benzerlik hiç de tuhaf kaçmamalıdır.[89] Tepe noktasında birbiriyle çakışan iki toplantı salonunun üzerine yerleştirilmiş büyük dış merteklerde François Huber'in yaprak arı kovanına bir atıf bulunduğunu kabul edebiliriz [157]. (Başka biçimlerde çözümlenebilecek olan teknik sorunları şimdilik bir tarafa bırakarak) ima edilen metaforun çok ses getirdiğinden söz etmek istiyoruz: Hatiplerin kürsüsünden çıkan bir sözcük, düz bir hattı takip ederek salonun bütün köşelerine ulaşmaktaydı ve bu da, tıpkı ucu kesik koni biçimindeki hoparlörün görsel yankısı gibi, yapının bütününü algılamayı olası kılmaktaydı, ancak, bununla birlikte, başka bir optik metafor da söz konusu olabilir: Proleter lider, (tıpkı bir kitabın yaprakları gibi) yelpaze gibi açık olan dayanışma içindeki sosyalleşmiş bir ülkenin mükemmel işleyişini, hiç kimseyi rahatsız etmeden, yukarıdan, kürsüsünden izler. İşitsel olanla görsel olan arasındaki benzerlikle ilgili bir yaklaşım, Le Corbusier'nin aklında da bulunmaktaydı; tüm yapıtlarındaki bir bölüm bunu kanıtlamaktadır: "(Sovyetler Sarayı'nın büyük salonunun) maketi, dalgaların kırılmasıyla ilgili ilginç bir deneyim yaşamamızı sağladı. Bir elektrik lambası, hatip kürsüsünün olduğu yere (l'emetteur de son) yerleştirildi ve şöyle bir sonuca ulaşıldı: Salonda yer alan 15.000 koltuğun, baştakilerle sondakiler arasında hiçbir fark olmadan eşit biçimde ışıklandırılmış olduğu görüldü. Deneyden çıkarılan sonuç şuydu; bu deney ses dalgalarıyla yapılsaydı, vericiden çıkan ses dalgaları aynı düzenle dinleyicilerin kulaklarına eşit biçimde ulaşacaktı."[90]

Büyük salondaki tavanı tutan kabloların asılı olduğu parabolik kemerin, Eugene Freyssinet'nin yönlendirilebilir hangarları ve asma köprüleriyle bağlantısı olduğundan daha önce söz edilmişti.[91] Ancak, mimarın,



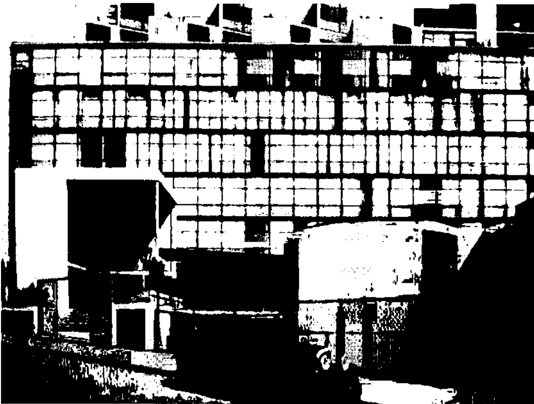
158. Paris'teki Kurtuluş Ordusu'nun Sığınma Sitesi'nin tabanı (1929-1933). Le Corbusier burada da "tam nefes alma" prensibini uygulamak istemiştir.

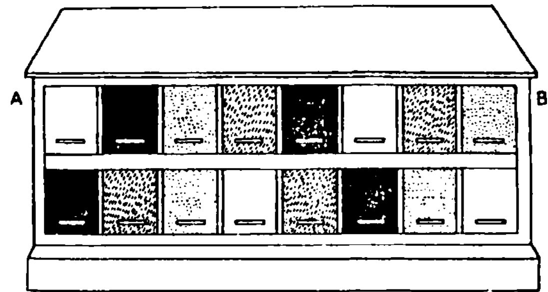
159. Le Corbusier 'brise-soleils'i eklemeden önce, Paris'teki Sığınma Sitesi'ne girişin güneye bakan cam dış cephesinin görüntüsü (*Œuvre complete*'ten alınan bir görüntü).

160. Karl von Frisch'in *Vie et mœurs des abeilles* adlı kitabındaki bir sayfada, bir arı çiftliğindeki renkler. (Le Corbusier'deki nüshadan alınmış bir resim.)

arıların petek bloklarını inşa ederken oluşturdukları kemerleri düşünmüş olabileceği fikrini de tamamen dışlamamalıyız. Gaudı'nin bunu aynı amaçla, Mataró İşçi Kooperatifi adlı başka bir işçi merkezinde uyguladığını görmüştük.[92] Böylece, inşaat estetiğinde Le Corbusier'nin en büyük yapıtlarından biriyle ilgili olarak, arılara atıfta bulunduğu varsayımını noktalamıyor, açık bırakıyorum.

Paris'teki Kurtuluş Ordusu'nun Cite de Refuge (1929-1933) bölümünde tam nefes alma metodu uygulamaya konmuştur **[158]**. Compagnie de Chauffage par le Vide'deki anılarından okunduğu kadarıyla: "Boşluk aracılığıyla buharı ısıtma sistemi sayesinde, çok hızlı bir biçimde istediğimiz sıcaklığa ulaşabiliyor ve boşluk etkisinden yararlanarak 60 ile 105 derece arasında değişen bu sıcaklığı çok düşük basınçla gerekli olan noktaya yönlendirebiliyoruz. Bu yöntem, dışarının sıcaklığı ne olursa olsun, otomatik olarak tüm lokallerde sabit sıcaklığa erişmemizi sağlıyor."[93] Sistemin öngörüldüğü gibi çalışmadığını biliyoruz, ancak bizim için önemli olan bunu uygulamaya koyma girişimindeki kararlılıktır. Burada, dayanışma ve iyikalpliliğin tapınağı ya da sarayından, evsiz barksız insanların toplandığı bir merkezden söz edildiğini düşünürsek, arı kovanıyla arasında-





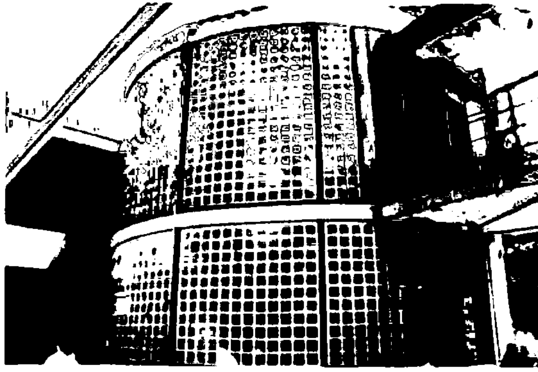
ki benzerliği göz ardı edemeyiz. Le Corbusier bunu şehrin hayırseverlerinden biri olan Prenses Singer-de-Polignac'ın cömert parasal katkısı sayesinde inşa edebilmiştir ve bu arı kovanının da bir "kraliçesi" olduğu düşüncesini anıştırmak niyetiyle onun için bu yapıda açık ve aydınlık, ona özel bir oda (fotoğrafı tüm yapıtlarında[94] yer alır) tasarlamıştır.

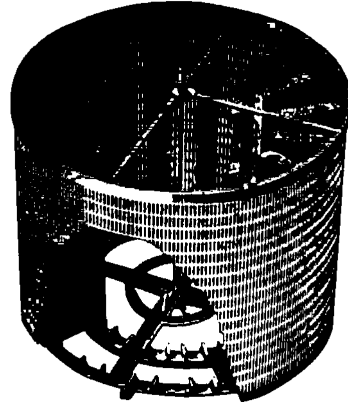
Tek bir noktadan tüm binanın içinin görüldüğü (bu kez ahlaksal çağrışımlar söz konusudur) ve gözlem amaçlı arı kovanına atıfta bulunduğu düşünülen La Citė de Refuge'ün, güneye bakan, büyük, cam bir dış cephesi bulunmaktadır **[159]**. Le Corbusier, daha ileriki dönemlerde, içerideki ve dışarıdaki bazı bölümleri değişik renklerle aydınlatan bu camdan ekrana *brise-soleils* ekleyerek yapıtında birtakım değişiklikler gerçekleştirmiştir. Karl von Frisch'in yapıtındaki bazı ilüstrasyonların da kanıtladığı gibi, bu değişiklikler arıcılığın uzağında yaklaşımlar değildi **[160]**.

Ancak, ilginç olan şeylerden bir tanesi de giriştir: Ziyaret eden kişiyi (yani yoksulluktan ve terk edilmişlikten kurtarılan müstakbel kiracıyı), tam anlamıyla binanın içine girmeden önce, bir çeşit açık kübe ulaşmaya, sağa doğru kırk beş derece dönmeye, bir köprüyü geçmeye ve ardından da kontrol panelinin bulunduğu cam bloklardan inşa edilmiş bir silindirin içine girmeye mecbur bırakır.

Bir başlangıç yolu gibidir; tıpkı kurtarılmanın ya da "tembel arı"dan "üretken ve kurtarılmış arı"ya ağır bir biçimde dönüşmenin simgesi gibi. Silindirle ilgili birkaç açıklama yapmak yerinde olacaktır **[161]**. En rasyonalist projelerinde, dik açılı tekdüzeliği kavisli hacimler kullanarak kırmak Le Corbusier'nin hoşuna gitmekteydi. Bayan Meyer'e 1925 yılında evinin de krokisini eklediği bir mektupta şöyle yazmaktaydı: "Ah, evet! Tam ortada. Güvenli olduğu kesin. Sanki bir telefon kabini ya da bir termo gibi yalıtıcı mantar tuğlalardan yapılmış. Tuhaf bir düşünce! O kadar da gerekli değil (...) Doğal bir tamamlayıcı."[95]

Peki, Citė de Refuge'deki diğer silindiri neyle karşılaştırabiliriz? Arıcılıkla ilgili eski başvuru kitaplarında yayımlanan, bal çıkaranları gösteren resimlerde buna benzer silindirler buldum **[162, 20]** ve bunun da basit bir raslantı olduğunu sanmıyorum. Inşaatla aynı dönemlere denk gelen bazı belgelerde, diğer bölümlerle birlikte silindirin de şu sözlerle tanımlandığı gözlenmektedir. Bayan ya da erkek, gelenlerin ilk kayıtlarının yapılması için birkaç basamakla yükseltilmiş, geniş bir sütunlu galeri ve buradan da gereksinimlerini ve sorunlarını anlattıkları, sosyal hizmet görevlilerinin bulunduğu "döner levha" (plaque tournante) adı verilen silindir binaya geçiş."[96] "Tuhaf bir düşünce!" diye yeniden tekrarlayabiliriz: Gelen ziya-





retçiyi merkezkaç sisteminden geçirmek, ondan bu yolla yaşamın (ya da, tam tersi, nefretin ve yıkımın) balını çıkarmak ve onun bu aydınlık arı kovanının içindeki boşluğa ("temizliğe") girmesini sağlamak.

161. Sığınma Sitesi'ne girişteki camdan silindirin alt kattaki boşluktan görüntüsü.

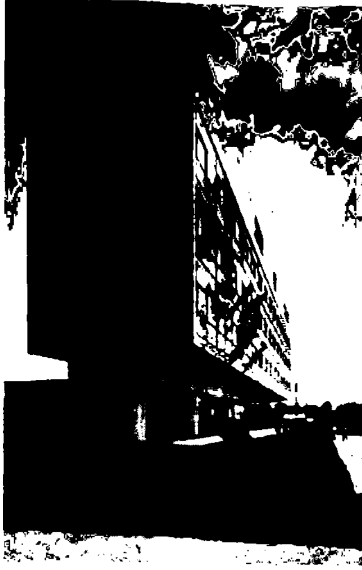
162. Isviçreli Bertrand'a göre, silindir biçimindeki bir mal çıkarma aletinin şematik görüntüsü.

Konut Birimleri

Le Corbusier'nin arıcılıkla ilgili metaforlarından söz etmeyi, mimarın konut birimlerini (*unites d'habitation*) analiz ettikten sonra noktalayacağız. Ortak hizmet alanlarının yanında, gür yeşil alanlarla kaplı büyük konut blokları için yeniden hep tercih ettiği bu metaforlara başvurmuştu. Ana plan her durum için aynıydı: Beton sütunlarla (o ünlü kazık temeller) yerden ayrılmış, yatay yerleştirilmiş dikdörtgen bir prizma. Bu, Le Corbusier'nin sayısız konut (La Roche-Jeanneret, Savoie Villası vb.) ve Paris'teki Üniversite Yerleşkesi içinde yer alan Isviçre Pavyonu (1930-1932) gibi kolektif binalarda kullandığı bir fikirdi **[163]**.

Öğrenciler için yapılan bu yapı da bir arı kovanı olarak düşünülmüş olabilir. Mimar, tüm yapıtlarında, *Gazette de Lausanne*'da yayımlanan ve kendisini "materyalist" olmakla suçlayan eleştirel bir makaleye yer vermiş ve aynı zamanda hem *L'Esprit Nouveau*, hem Ozenfant'ın yapıtında, hem de Isviçre Pavyonu'nda aynı görüntülerin olduğunu anımsatmıştı: "Bu, arıların petek gözlerinin bir fotoğrafı; bir ağacın enlemesine kesitinin bir fotoğrafı; hücrelerin, bitkilerin ya da hayvanların mikro-fotoğrafıdır (...). Ancak bir teori bu fotoğraflara eşlik etmektedir. Bir materyalizm teorisi: 'Her şey hiçbir şeydir; her şey, aslında, maddenin iyi bir düzenlemesin-

163. Paris'teki Üniversite Kenti nde Isviçre Pavyonu (1930-1932); beton desteklerle yerden yükseltilmiş prizma biçiminde bütün bir blok.



den ibarettir'." (Ruh, doğal olarak, yapılanmanın yerine geçer.) Bu makalenin sonunda, SSCB'den ve orada resimlerin propaganda amaçlı rolünden söz etmekteydi.[97] Le Corbusier'nin diyalektik materyalizm ve Rus komünizmiyle ilişkilendirildiği açıkça görülüyor. Inşa ettiği pavyon, arı kolonisine ait değerleri suskunca üzerinde topluyordu.

Adı geçen makale, Le Corbusier'nin, girişteki oval sütunu ve yemekhanenin dipteki tüm kavisli duvarını örttüğü duvar fotoğraflarını kastetmekteydi. Tabii ki, anlamsız bir çalışma değildi, çünkü mimar tamamen modern bir binaya ilk kez mecazi bir bezek yerleştirmeye kalkmıştı. Yemekhanenin duvarı, dikey olarak on, yatay olarak da dört sıra halinde yer-





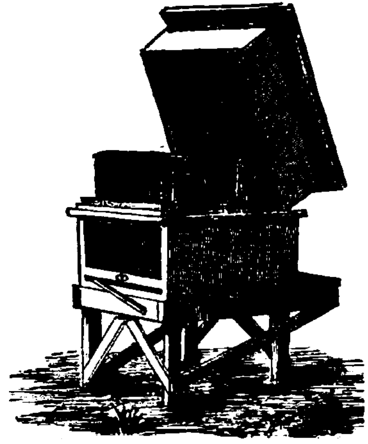
leştirilmiş, kenarları yaklaşık bir metre olan kırk kadar kare fotoğraftan oluşmaktaydı[98] [164 ve 165]. Böylesine büyük bir montajda herhangi bir temanın yer alamayacağı düşünülebilir, ancak o dönemdeki ne soyut filmler, ne de "yeni vizyon" (bu montaj da bu grup içinde yer alabilir) fotoğraflar bir programa ya da idari bir düşünceye sahipti. Mantıklı olan, burada da aynı durumun söz konusu olmasıdır.

Buradaki fotoğrafları dikkatlice izlersek, sol tarafta bolca mikroskopik fotoğraf olduğunu görürüz [164], öte yandan, sağ tarafta [164] ise, çöle benzeyen büyük toprak parçalarının havadan görüntüsüne yer veren fotoğrafların yer aldığını fark ederiz. Dünyayı algılamadaki bu iki değişik tarzın arasında, yaklaşık olarak duvarın ortalarında, Isviçre Pavyonu'nun inşası sırasında çekilen bir karenin ön planda olduğu (bence bu çok anlamlı) modern mimari unsurların görüntüleri bulunmaktadır. *Gazette de Lausanne*'daki makalede adı geçen petek gözleri, mikroskopik görüntüden havadan çekilen fotoğrafların makroskopik görüntüsüne ya da doğal inşaattan insan yapısı inşaata geçişi anlatırcasına, yaklaşık olarak duvarın tam ortasında yer almaktaydı.

Acaba, Le Corbusier, bir kez daha, arıların mükemmel yapıtını ele alarak, modern ve iyi bir mimarın acımasızca doğanın evrimini (ve dersini) takip ettiğini mi anlatmak istemişti? Naziler tarafında tahrip edildikten sonra, eskisinin yerine konmak amacıyla Le Corbusier'nin kendisi tarafından 1948 yılında gerçekleştirilen ikinci duvarın teması bu soruya olumlu bir yanıt veriyor gibidir. Profesör Morgens Krustrup, Le Corbusier'nin çizdiği bu resimle, tıpkı tüm mimarların mitik babası olan Daidalos gibi, kendi portresini yaptığını kanıtlamıştır.[99] Aynı çizgiyi izleyerek, dikkatleri, ilk duvar fotoğraflarında arı peteklerinin bulunduğu yaklaşık olarak aynı merkezi yeri kaplayan, eski Hellen anlatısının ideal yapısı sayılan Labirent'e çekmek istiyorum. Mimaride arılarla ilgili metaforun saygın, arkaik bir paravanla "örtüldüğü" söylenebilir, her ne kadar semantik şeffaflık sayesinde varlığını sürdürse de, sanki eski bir tablonun önünde duruyormuşuz izlenimi bırakmaktadır.

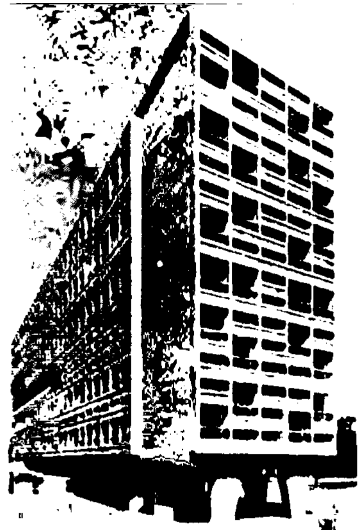
Biraz da arı kovanlarını yerden ayıran destekler konusuna geri dönelim. Özellikle (Isviçre gibi) soğuk ve nemli ülkeler için kaçınılmazdır bu. Mimarı en çok etkileyebilecek tüm eski fotoğraflarda ve yazılarda (Layens ve Bonnier'ninkiler gibi), arı kovanlarını hep dikey tahtalarla yerden kaldırılmış platformlar üstünde görürüz [166 ve 167]. Layens arı kovanlarındaki kaideler üzerinde bulunan yatay çekmecelerin konut birimlerine çok benzediği açıktır [168].

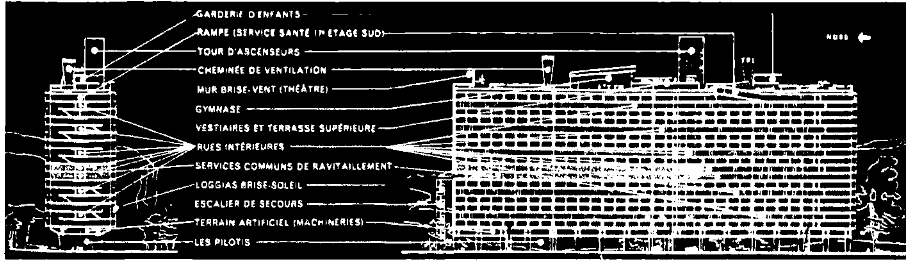




Marsilya'da bulunan bunlardan birincisi (1947-1952) **[169]**, toplumsal ütopyanın birçok klasik içeriğinden oluşan kompakt bir "kent" olarak kabul edilmiştir. Böylece, burada yaşayan 1.600 kişi 14 Ocak 1953'te dernek kurduklarında, Le Corbusier, bunu, "politik tutkularından değil de, uyum ve etkililik içinde yaşama arzusundan kaynaklanan dikey bir topluluk oluşturarak"[100] yaptıklarını söylemiştir. Bu '*unite*'nin içinde çocuk yuvası, spor salonu, dükkânlar ve diğer ortak hizmet alanları bulunmakta ve tüm bunlar sayesinde (bu modeli izleyen diğer birimlerde de





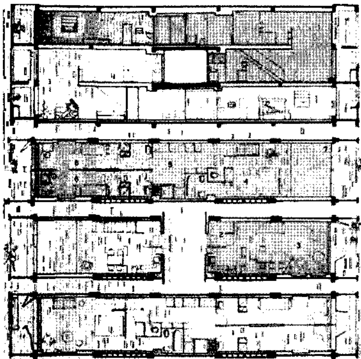


170. Marsilya Konut Birimi'nin ortak hizmet alanlarını belirten cepheden ve bölümler halinde görüntüsü.

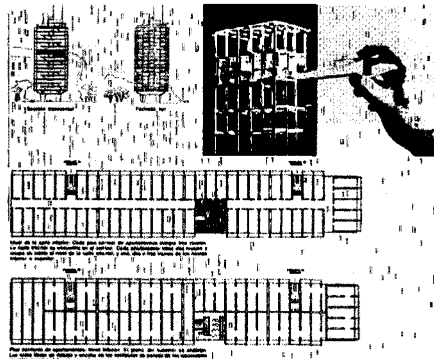
olduğu gibi), "bireysel özgürlük ile kolektif kaynakların yararlılığı fethedilmeye"[101] çalışılmaktaydı **[170]**.

Bu hafif çaplı ideolojik eklektisizm ve bireysel özgürlük konusunda, göreceli olarak yeni sayılabilecek bu vurgu bize oldukça ilginç gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında bulunduğumuzu anımsamalı ve Le Corbusier'nin faşist Vichy Rejimi ile işbirliği yaptığı suçlamalarından zararlı çıktığını da unutmamalıyız. Yeni başlayan soğuk savaş başka bir totaliter düşmanı kötülemekteydi: O da Sovyet komünizmiydi. Bu yeni durum karşısında, bir gizem ustası olan mimarın, geçmişindeki bir kesiti silmek ya da kamufle etmek istemesi ya da "şüphe" doğurması muhtemel esin kaynaklarına yönelen dikkatimizi başka yöne çekmek istemesi hiç de tuhaf karşılanmamalıdır.

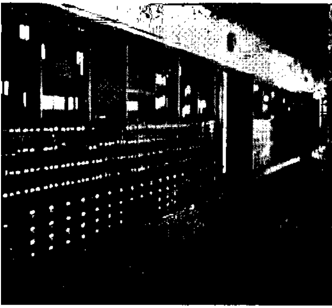
Böyle bir durum, hem komünist sol hem de yenilgiye uğrayan aşırı sağ tarafından "kolektivist" eğilimlerle kolayca özdeşleştirilebilen arı metaforları karşısında baş göstermiş olabilir. İlginç bir olaya göz atalım. Le Corbusier, '*unite*'de, iki düzeyi bulunan dairelere ulaşabilen merkezi bir "sokak-koridor" uygulaması gerçekleştirmişti ve her dairenin bu iki katı-

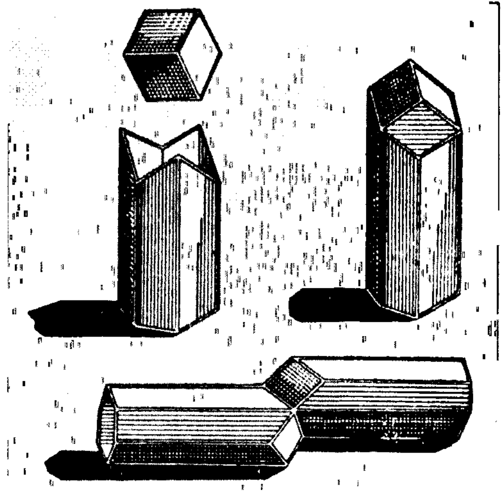


171. Marsilya Konut Birimi'ndeki katların ve dairelerin bölümleri. Ortada tüm evlere ulaşımı sağlayan "sokak-koridor" bulunmaktadır.



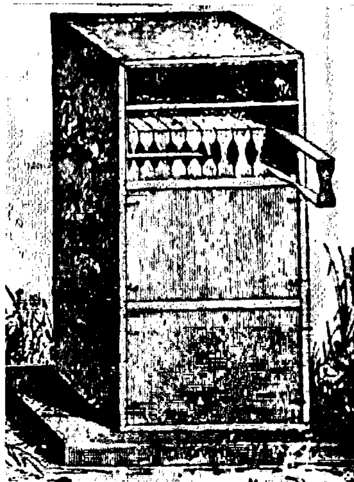
172. Daire prizmatik ve bağımsız bir eksen olarak Marsilya Konut Birimi yapısının içine girmektedir. Aynı katta yer alan birçok çapraz bölüm, tahtaların yerleştirilmiş olduğu Layens arı kovanını anımsatır.





na da içeriden bir merdivenle erişilmekteydi, ayrıca, tüm katlar, yapının iki büyük yanından doğal ışık almaktaydı [171]. Bu konuyla ilgili olarak mimar şöyle demiştir: "Her konutun yapısı beton iskeletten tamamen bağımsızdır. Her daire, hücre biçimindeki prefabrik panellerden oluşturulmuş ve iskeletin üzerine yerleştirilmiştir."[102] Bu yüzden, yapının boş alanlarından birinde, "L" biçiminde ahşap bir konutun tanıtıldığı maketin fotoğrafını yayımladı [172].

Bu, bize, fotoğrafları *L'art decoratif d'aujourd'hui*'de yayımlanan Roneo'nun çekmecelerini ve fiş arşivlerini anımsattı [173]. Ancak, Le Corbusier, Marsilya'daki '*unite*'yi bir şişe üreticisi ve bir şişeyle kıyaslamış







ve tüm yapıtlarının anılmaya değer bir sayfasında yabani bir kulübe, bir çadır, bir şişe ve dairelerinden birini göstermiştir.[103] Bununla birlikte, daha önce söylediklerimize rağmen, en akla yatkın görsel ve işlevsel kaynaklara dayanarak, tüm bunların arıcılık temelli olduğunu sanıyorum.

İki katlı "L" biçimindeki daire düşüncesini, Le Corbusier, Reaumur'e göre petek bloklarındaki üst üste konmuş petek gözlerinden almış olabilir. Le Corbusier'nin değişik yerlerinde kendi yazısıyla notlar aldığı,[104] Jacques Nicolle'ün *La symetrie dans la nature et les travaux des hommes* adlı kitabında bununla ilgili çok net bir resim **[174]** yer almaktadır, an-

176. Bern Tabiat Tarihi Müzesi'nde korunan ve ondokuzuncu yüzyılda yapılmış bir tabloya göre, dik açılı temiz bir platform üzerinde, İsviçre'deki bir arı kovanı çiftliği.

177. Yüksek Saboya'da platformla örtülü bir arı kovanı çiftliği. Yapı ve onun üzerine ayrıca yerleştirilmiş olan arı kovanları arasındaki ayrım oldukça belirgin.



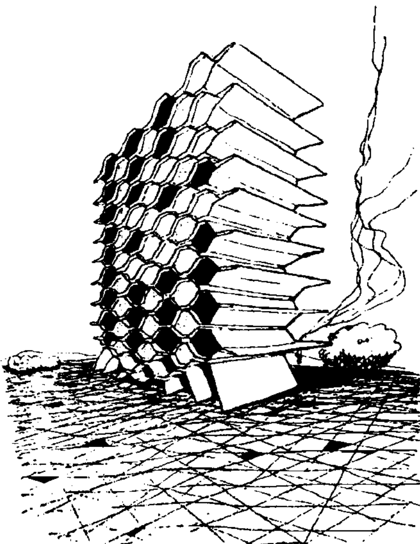
178. Platformlar üzerinde her iki tarafta da arı kovanlarının olduğu "pavyon", İsviçre arı kovanı çiftliğindeki bir iç koridor. Marsilya Konut Birimi'ndeki "sokak-koridor" bundan esinlenmiş olabilir.

cak bu resme benzer resimleri, herhangi bir başka doğa tarihi kitabında görmüş olması da olasıdır [100].

Kutunun iki büyük yan cephesinde dikey bir ağ oluşturarak uzunlamasına konumlanan dairelerle, '*unite*'nin alanı, yanlardaki üst sütunlara yaslanmış bölümleriyle, arı kovanını (özellikle Layens modelini) anımsatır [172]. Prefabrik bir "hücre"nin daha sağlam bir yapının üzerine yerleştirilmesi düşüncesi, hareketli arıcılığın temel şartları arasındadır. Hareket edebilen dikdörtgen ahşap çerçeveler petek bloklarına destek olurlar. Bazı eski arı kovanları (Berlepsch ya da Prokopovitsch'ninkiler gibi) arkadan açılmaktaydı ve resimler kutuların yatay olarak içeri sokulduğunu göstermektedir, tıpkı Le Corbusier tarafından tasarlanan yapının maketindeki dairelerde olduğu gibi [175, 15].

Şimdi ise, Dom-Ino projesinden [130] söz ederken belirttiğimiz raf biçimdeki arı kovanlarına dönerek sözlerimizi noktalayalım. Buradaki etkisi çok daha belirgindir, çünkü iskeletle onun üzerine yerleştirilen evler arasındaki ayrım çok daha çarpıcıdır. Isviçre'de oldukça bol bulunan bu arı kovanı platformları, daha içeri doğru girmiş olan arı kovanlarına göre önde yer alır ve *brise-soleil* düşüncesi de buradan gelmiş olabilir [176, 177 ve 178].

Bu konu üzerinde biraz duralım. Marsilya'daki *unite d'habitation* düşüncesi, aşırı bir biçimde, belirli bir amaca mı yönelikti? Arılarla ilgili metaforlar üzerinde fazla aşırıya kaçmak istemiyorum ve, ayrıca, örneğin bu



179. '*Unite d'habitation*'un petek biçimine dönüştürülmesi, Jacob Königsberg tarafından tasarlanan (1958) bu konut bloklarında karşımıza çıkmaktadır.

yapıt ve denizaşırı eşdeğerleri arasında yakınlık olduğunu belirten[105] mekanik, teknik, biyolojik ve başka konulu diğer yazıların da mimarı etkilemek bağlamında aynı geçerliliğe sahip olduğunu kabul ediyorum. Ancak, Meksika'da, 1958 yılında yayımlanmış olan, Jacob Königsberg'in bir çizimini de [179] göstermeden geçemeyeceğim. Bu çizim, Le Corbusier'nin son zamanlarında katkıda bulunduğu, "kırık-kavisler" tarzına yaklaşan, oldukça organist ve nadir bulunan bir mimari kroki koleksiyonunun parçasıdır.[106] Marsilya'daki *unite* ile ilgili bir çeşit yorum olarak bu önermeyi gündeme getiriyorum: Görüldüğü gibi, harfi harfine tam bir petek-yapı. Çizimin bulunduğu bu kitabı, kitaplardaki boş yerlere mimari fanteziler çizerek zaman geçiren Salvador Dalı'nin kütüphanesinde buldum.[107] Gizli kalmış bir gerçeği, bazen paranoik iradenin (ve kavramsal ya da mecazi sapmanın) daha belirgin bir biçimde açıkladığı bilinmektedir.

NOTLAR

Birinci Bölüm

1. Hiç kuşkusuz, basit bir raslantı, ancak Elmisana arı kovanı, Le Corbusier tarafından 1929'da çizilen *Les Maisons Loucheur*'e benzemektedir. Tüm Yapıtları, 1. cilt, 1910-1929, s. 198-199 ile kıyaslayın.

2. C. N. Ledoux, *L'Architecture consideree sous le rapport de l'art, des mœurs et de la legislation*, Paris, 1804, s. 33.

3. *Pratique complete d'apiculture rationelle et profitable avec la ruche bretonne ordinaire en paille* (Loirent, 1863), *Les abeilles. Enchiridion apicole ou manuel d'apiculture rationelle publie par la societe d'apiculture de la Gironde* (Bordeaux, 1880) gibi arıcılıkla ilgili bazı anonim yazılarla ya da Frere A. Alberic'in *Les abeilles et la ruche à porte rayons ou la culture rationelle des abeilles* (Paris, 1875) adlı yapıtıyla kıyaslayın.

4. *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Lumen, Barselona 1974, s. 105-106 ve resim 18-19. Ayrıca, S. Frederick Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, 1978, s. 117 ve sonrası. Arılarla ilgili bu referansı ilk kez profesör Luis Fernández Galiano'dan öğrendim.

5. M. Leblon'un sistemiyle ilgili haberler *L'Apiculture* adlı makalede 1858 yılında yayımlanmıştır. Lucien Adam yeniden yayımlamıştır: *L'apiculture à travers les âges*, Imprimerie Gerbert, Aurillac 1985, s. 109.

6. J. A. Ramırez, *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*'nın içinde, "La metáfora apıcola en la arquitectura moderna: Gaudı", Ed. Complutense, Madrid, 1994, cilt II, s. 1297-1343 ile kıyaslayın. Antonio Bonet Correa da, mitik D. Benigno Ledo ("arıların rahibi") ile birlikte, doğduğu yer olan Galiçya'da arıcılık üzerine eğitim almış, daha sonra Paris'teki Jardin de Luxembourg Okulu'nda uygulama derslerine katılmıştır.

7. Bizim kültürel tarihimizde daha etkili olduğu için Latin versiyonunu tercih ediyoruz: Félix Torres Amat'ın çevirdiği *Vulgata*'yı kastediyoruz (başka yaynları da var).

8. Tüm bu konuyla ilgili olarak, Lucien Adam, *L'apiculture à travers les âges, a.g.y.*, s. 40-41 ile kıyaslayın. Aristaios miti ve onun çağdaş sanattaki kimi yansımalarıyla ilgili olarak bkz. J. A. Ramırez, "Dalı: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, sayı 12, 1989, özellikle s. 69-72.

9. Bkz. N. Ioïriche, *Les abeilles pharmaciennes ailees*, Editions Mir, Moskova, 1979, s. 83.

10. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 77 ile kıyaslayın.

11. Kuran, "Arı suresi", XVI, 70-71.

12. A.g.y., XLVII, 17.

13. Bkz. Aristoteles, *Historia de los animales* (Hayvanların Tarihi), kitap: VIII, XI; kitap: XXXVIII ve XL; ayrıca, *Generacıon de los animales* (Hayvanlar Kuşağı), kitap: III, X. Ayrıca, Les Belles Lettres (Paris, 1964) ve W. Heinemann-Harvard (Londra, 1963).

14. Tüm resimleri görmek için bkz. *Anastasis Childericu I francorum regis sive thesaurus Tornaci Mervierum effornus et commentario illustratus autore Joanne Jacobo Clifletio equte, regio Archiathorum comite et archiducali Medico primario*, Amberes, 1655.

15. Bununla ilgili daha fazla bilgi için L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 39.

16. Jerónimo Cortes, *Libro y tratado de los animales terrestres y volátiles*, Valencia, 1615. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 75 ve 82 ile kıyaslayın.

17. "Biene", "Bienenkorb" ve "Honing" sözcükleriyle ilgili amblemler için bkz. A. Henkel ve A. Schöne ansiklopedisi, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII Jahrhunderts*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967.

18. Bu çoklu simgesellikle ilgili olarak bkz. J. A. Ramırez, "Para leer a S. Ivo Sapienza (La utopia semántica en el barroco)", *Edificios y sueños*'un içinde, Univs. de Malaga ve Salamanca, Malaga 1983, s. 183-266. Nerea Yayınevi tarafından yeniden basılmıştır, Madrid, 1991.

19. Bununla ilgili daha fazla bilgi için L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 89-91

20. Bkz. Ira O. Wade, Studies on Voltaire. With Some Unpublished Papers of Madame du Châtelet, Princeton University Press, 1947, s. 131 ve sonrası; ayrıca Voltaire'in mektubu: Alzire ou les Americaines (Paris, 1736) içinde, The Complete Works of Voltaire'in içinde, cilt 14, Oxford 1989, s. 112. Bu referansı Profesör Ursula Pia Jauch'a borçluyum.

21. Bernard Mandeville, *La fábula de las abejas, o los vicios privados hacen la prosperidad publica*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1982. Bu baskı, 1924'te yayımlanan o mükemmel İngilizce baskının İspanyolca'ya çevirisidir.

22. B. Mandeville, *La fábula... a.g.y.*, s. 11.

23. Denis Guedj, *La Revolution des savants*, Gallimard, Paris, 1988, s. 35.

24. Bkz. Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie, Daniel Ligou'nun yönetiminde, PUF, Paris, 1987, s. 2-3 ve 1057.

25. Rene Poirier söz etmiştir: *La epopeya de las grandes construcciones*, Labor, Barselona, 1965, s. 379.

26. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 39'da bundan söz edilmiştir ve kaynağı *La Cave de l'Apiculteur* (1868) adlı yapıttır.

27. François Mitterrand, *L'Abeille et l'Architecture*, Flammarion, Paris, 1978.

28. Arılarla ilgili kaynakça çok geniştir. Christian de Casteljau tarafından toplanan *Bibliographie d'apiculture de langue française*'deki 1607 fiş ya da British Bee Books: a bibliography, 1500-1976'daki (International Bee Research Association, Londra 1979) 270 sayfa bizi bununla ilgili bir fikir verebilir. Tabii bunlarla da sınırlı değildir. En rahat ulaşılabilecek ve en iyi ilüstrasyonları olan yapıtlar arasında L. Adams'ın *L'Homme et l'Abeille* adlı mükemmel kitabından başka Philippe Marchenay'nin (Berger-Levrault, Paris, 1979) kitabını da sayabiliriz.

29. Rene-Antoine Ferchault, señor de Reaumur, *Memoires pour servir à l'histoire des insects: les abeilles* ile kıyaslayın, Imp. Royale, Paris, 1740.

30. François Huber, *Nouvelles observations sur les abeilles*, Cenevre, 1792. İkinci basımı Paris'te 1814 yılında bir cilt daha eklenerek gerçekleşmiştir.

31. Her ne kadar sonuçları daha sonra yayımlanmış olsa da, F. Huber, "kendi arı kovanını 1789 yılında ya da birkaç yıl önce orada keşfetmiştir" (A. I. ve E. R. Root, *ABC y XYZ de la apicultura*, Hachette, Buenos Aires 1945, s. 103). Fransız Devrimi'nin patlak vermesiyle arasındaki raslantı bence ilginçtir.

32. F. Huber, *Nouvelles observations...*, a.g.y., (birinci baskı) s. 358-359.

33. F. Huber, *Nouvelles observations...*, a.g.y., (ikinci baskı), Cilt II, Böl. III, s. 96.

34. F. Huber, *Nouvelles observations...*, *a.g.y.*, (birinci baskı) s. 359-361.

35. F. Huber, *a.g.y.*, s. 344-345

36. XVIII. yüzyılın sonunda Jeremy Bentham tarafından geliştirilen, tek bir noktadan tüm binanın içinin görülmesi fikri, tutukluların bulunduğu alandaki görünürlük alanını genişletme amacı güden düşünceyle aynı paralelliktedir. Tek bir kişi, merkezi bir kule çevresinde bulunan birçok tutuklunun hücresini olduğu yerden kontrol edebilmektedir. Foucault'nun da kanıtladığı gibi, bu, hastane, hapishane ve eğitim kurumları tasarımlarında önemli bir rol oynamıştır. Sıradan konut tasarımında benzer prensiplere geçme fikri ise, kanımca, modern hareketin ideolojilerinin yerleşmeye başladığı yirmili yıllarda ancak gerçekleşebildi. Jeremy Bentham, *El panóptico*, La Piqueta, Madrid, 1979, (Michel Foucault'nun önsözüyle birlikte, "El ojo del poder" (Gözün İktidarı); yine Michel Foucault, *Vigilar y catigar*, Siglo XXI, Madrid, 1978.

37. Langstroth'un yaşamıyla ilgili olarak, arıcılık hakkındaki kitabının ilk sayfalarındaki özyaşamöyküsüne bkz. (İspanyol baskısı: Langstroth-Dadant, *La abeja y la colmena*, Gustavo Gili, Barselona, 1943.) Daha fazla bilgi için bkz. *Dictionary of American Biography*, Cilt X, Londra-New York, 1933, s. 598.

38. Langstroth-Dadant, *La abeja...*, *a.g.y.*, s. 5.

39. Kitabın 1885 yılında beşinci baskısı yapıldığında, Langstroth, periyodik olarak yaşadığı ve kendisini çalışamayacak hale sokan ruhsal krizlerinden birinde, Charles Dadant'dan, 1889 yılında Fransızca ve 1890 yılında İngilizce çıkacak olan güncellenmiş bir versiyon düzenlemesini istedi. Yapıt 1908 yılından itibaren, Langstroth'un önemli özgün metinlerinin tümünü tırnak içinde verme saygısını ve özenini gösteren Charles'ın oğlu C. P. Dadant tarafından periyodik olarak gözden geçirildi. O tarihten itibaren birçok dilde yayımlanan sayısız baskısı bulunmaktadır.

40. "Autobiagrafia", Langstroth-Dadant'ın içinde, *La abeja...*, *a.g.y.*, s. 4.

41. Arıcılıkla ilgili tüm kitaplarda bu ve diğer ilerlemeler yer almaktadır. En açık ve bilgi verici açıklamalar arasında A. I. ve E. R. Root'un çeşitli makaleleri bulunur: *ABC y XYZ...*, *a.g.y.*, s. 335-336, 375-377, 305 ve sonraki sayfalar.

42. Ferdinand Gerstung XIX. yüzyılın sonlarına doğru arı kovanını "çok ince dişli takımları olan harika bir mekanizma", yani düzenli, mükemmel bir organizma olarak tanımlamıştır. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 123-124 adlı kitaptaki R. Jacoby'nin sözleriyle kıyaslayın.

43. Alfabetik düzende sıralanan sayısız makaleyle bir ansiklopedi olarak kabul edilen kitap, oğlu Ernest R. Root'un yönetimi altında genişletilip güncellenmiştir. 1940'taki baskısının önsözünde, değişik dillerdeki birçok yayınevi tarafından 300.000 kadar nüshanın basıldığından söz edilmiştir. A. I. ve E. R. Root, *ABC y XYZ...*, *a.g.y.*, s. VII ile kıyaslayın.

44. *Dictionary of American Biography*, Cilt XVI, Londra-New York, s. 144'teki benzerlik ile kıyaslayın.

45. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 104 ve 107-108.

46. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 123 ve 1915 tarihli *L'Apiculture*'deki makaleye bkz.

47. Bkz. L'Apiculture'deki not. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 114-115.

48. Georges de Layens, Gaston Bonnier, *Cours Complet d'Apiculture*, Paris, 1890, Tıpkıbasım, Eds. Belin, 1987.

İkinci Bölüm

1. Isidre Puig-Boada tarafından yayımlanan değerli bir ciltte yazıları ve açıklamaları toplanmıştır: *El pensament de Gaudí*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barselona, 1981. Ustanın İspanyolca yazdığı metinler burada Katalanca'ya çevrilmiştir. Bu yüzden şu kitaba da başvurmak yararlı olacaktır: Antoni Gaudı, *Manuscritos, articulos, conversaciones y dibujos*, Marcia Codinachs'ın baskısı, Murcia, 1982.

2. I. Puig-Boada, El pensament de Gaudí, *a.g.y.*, s. 94-95.
3. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 88.
4. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 92.
5. I. Puig-Boada, *a.g.y.*
6. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 96.
7. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 112.
8. Bu düşünceyle ilgili olarak Gaudı'nin yedi açıklaması bulunmaktadır. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 98-99 ile kıyaslayın.
9. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 166.
10. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 220.
11. Antoni Gaudı, *Manuscritos, artículos...*, *a.g.y.*, s. 13-35.
12. Gaudı'nin yapıtları hakkındaki bilgiler ve kronolojik sıralamalar için bkz. Juan Bassegoda Nonell, *El gran Gaudı*, Ausa, Sabadell, 1989. Belirtilen tarihler, 96, 264 ve 286. sayfalarda görülebilir. Ayrıca, mimarın yaşam hakkındaki görüşlerini ve yapıtlarını J. A. Ramirez, Gaudı, *La arquitectura como obra de arte total* ile kıyaslayın, Anaya, Madrid, 1992.
13. I. Puig-Boada, *El pensament de Gaudı*, *a.g.y.*, s. 155, 116 ve 106.
14. Bu kemerlerin varsayılan kökenleriyle ilgili tam bir sıralama için bkz. Tokutoshi Torii, *El mundo enigmático de Gaudı*, 2 cilt, Instituto de España, Madrid, 1983, Cilt 1, s. 106 ve sonrası. Ne bu yazar ne de diğerleri arılarla ilgili olarak burada belirttiğimiz varsayımdan söz etmektedir.
15. F. Huber, *Nouvelles observations...*, *a.g.y.*, Cilt II, Bölüm 3, s. 98.
16. I. Puig-Boada, *El pensament de Gaudı*, *a.g.y.*, s. 186-87.
17. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 186 ve 171 ile kıyaslayın.
18. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 177.
19. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 189.
20. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 175-176.
21. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 222.
22. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 104 ve 172.
23. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 221.
24. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 227.
25. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 179.
26. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 181-182.
27. J. Bassegoda Nonell, özellikle 1881-1912 arasında Gaudí'nin düşüncesi hakkında bilinmeyen konulara değinmektedir. (Kıyaslayın: *El gran Gaudı*, *a.g.y.*, s. 28-29.) "Olgunluk" dönemindeki düşüncelerinin yaşamının diğer dönemlerinde de var olup olmadığını tam olarak bilmek oldukça zordur. "Arı ideolojisiyle" ilgili sınavın bu sorunu bir parça da olsa aydınlatmaya yardımcı olacağına inanıyorum.
28. Bu ve diğer birçok bilgi için bkz. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudı*, *a.g.y.*, s. 93-105.
29. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 95.
30. Kıyaslayın: J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 97.
31. Josep Termes, *Anarquismo y sindicalismo en Espana*, La primera Internacional (1864-1881), Ariel, Barselona, 1972, s. 73.
32. Bkz. Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera o el del Circulo Obrero Instructivo y Recreativo del Progreso de Sans (34). Her iki kuruluşta da çalışma ile ilgili diğer amblemlerle birlikte arı kovanı da yer almaktadır. Josep Termes, *Anarquismo y sindicalismo...*, *a.g.y.*, resim: 73, s. 467.
33. E. Paluzie, *Guia del artesano*, Paluzíe'nin çocukları, Barselona, 1901. Bu kitabın ilk basımının verilen tarihten daha önce yapılmış olma olasılığı büyüktür.
34. J. Bassegoda Nonell, El gran Gaudı, *a.g.y.*, s. 17.
35. J. Bassegoda Nonell'e göre, Gaudí'nin kooperatifle irtibata geçmesi 1874 (ya da 1878) ile 1885 arasına raslamaktadır. Daha önce de söylediğimiz gibi, en akla yakın olan, bu ilişkinin, ya-

zarın da dediği gibi, mimarın Paris'te, 1876'nın sonrasında hazırlanan planlar üzerinde çalışmak için yaptığı girişim üzere kurulduğu düşünülebilir. *El gran Gaudı, a.g.y.*, s. 99 ve 101 ile kıyaslayın.

36. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 19.

37. Gaudi tüm yaşamı boyunca tek bir makale yayımlamıştır: O da, "Ulusal Çalışma Enstitüsü'ndeki Dekoratif Sanatlar Sergisi"nin tanıtım yazısıdır. (*La Renaixença*, 2 ve 4 Şubat 1881). Bu yazı, Antoni Gaudí, *Manuscritos, artículos..., a.g.y.*, s. 70-77'de bulunmaktadır.

38. Kooperatifin bayrağı için hazırladığı Gaudí'nin çizimi, 4 Eylül 1864'te *El Obrero* adlı dergide yayımlanan, Cartañá'nın "Al obrero" (İşçiye) adlı şiirdeki önerilerden yararlanmışa benzemektedir. Örneğin, şu mısralara bkz.: "İpeği ve keteni sen üretirsin / altının ve mavinin çoğaldığı yerde / sen en güzel çiçeklere öykünürsün / sen havayı ve ışığı yaratırsın". Josep Termes, *Anarquismo y sindicalismo..., a.g.y.*, s. 570.

39. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudı, a.g.y.*, s. 292.

40. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 289 ve 292 ile kıyaslayın. Ramon Menet'in mükemmel fotoğrafları ve iyi çizimlerle birlikte bu yapının son zamanlarda yapılan bir monografisi Jaume de Puig, Antoni Gonzalez, Raquel Lacuesta, Josep M. Moreno ve Gracia Salva'nınkidir, *El palau Güell*, Diputacio de Barcelona, 1990.

41. Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, Pedro Tornamira tarafından çevrilmiştir, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, s. 34. Bu kitabın ilk basımı 1901 yılında yapılmıştır.

42. J. H. Fabre, "Les abeilles maçonnes", Mœurs des insectes'in içinde, CPM Marcel Petit, 1988, s. 121-140 ile kıyaslayın.

43. Remy Chauvin, *La vie de l'insecte. Physiologie et biologie*, Paul Lechevalier Editeur, Paris, 1943, s. 165-166 ile kıyaslayın.

44. Maurice Maeterlinck'in *La vida de las abejas*'taki başarısının bir üçleme yazmasına neden olduğunu anımsayın; daha sonra *La vida de las hormigas* ve *La vida de los termes*'i yayımladı.

45. Bkz. örneğin James Rennie'nin *Insect Architecture* (1830) adlı kitabında gösterilen, Mont Blanc'daki karınca yuvası Gaudi'nin yaptığına çok benzemektedir. Hazırlayan: Brain Lukacher, "Josep Michael Gaudy und die Naturgeschichte der Architektur", *Daidalos*, 12, 15 Haziran 1984.

46. Auguste Forel, *Le monde social de fourmis du globe compare à celui de l'homme*, 5 cilt, Librairie Kunding, Cenevre, 1921-1923. Alıntı: 3. cilt s. 94-95. Gaudí, yayımlanmış metinlerden bu bilgilere ulaşabilirdi; zaten A. Forel bu kez vatandaşı Huber'den (*Recherches sur les mœurs de fourmis indigenes*, Cenevre, 1810) çok daha önce yayımlanmış gözlemleri tekrar etmekle yetinmişti.

47. Hazırlayan Josep Termes, *Anarquismo y sindicalismo..., a.g.y.*, s. 582.

48. Bu sarayla ilgili ideolojik ve politik katılımlar üzerine düşünceler Juan Jose Lahuerta'da gözlemlenebilir *Antoni Gaudı, 1852-1926. Arquitectura, ideologia y politica*, Electa, Madrid, 1993.

49. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudı, a.g.y.*, s. 319 ile kıyaslayın.

50. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 324'ten çıkarılmıştır.

51. P. Jaime Pijiula, *La naturaleza maestra del hombre*, Casals, Barselona, tarihsiz, s. 113-116 ile kıyaslayın. Bu kitap ilk kez okullarda kullanılmak üzere yirmili yıllarda basılmış olmalı. Daha önceden dinsel ve eğitsel ortamlarda kabul görmüş birçok konuyu sentezleyip düzenlediği oldukça açıktır.

52. Bu rahip, soru cevap şeklinde hazırlanan bir din kitabı gibi kabul gören arıcılıkla ilgili bir kitap hazırlamıştır. Kitabın başlangıcı çok anlamlıdır. Şöyle der: "1. Arı nedir? Yaratan tarafından çiçeklerin özünü emmek ve insanların özü, yiyeceği ve zenginliği olan balı üretmek için yaratılan bir böcektir. Arı saflığı, çalışkanlığı ve umudu temsil eder." Benigno Ledo Gonzalez, *Curso práctico de apicultura*, alıntım üçüncü baskıdan (Lugo 1946), Seminario de Estudos Galegos'un tıpkıbasımına göre, Ediciós do Castro, La Coruna 1986, s. 23.

53. Bkz. L. Adam, *L'apiculture... a.g.y.*, s. 185. Ayrıca, Georges de Layens ve Gaston Bonnier, Cours complet d'apiculture, *a.g.y.*, s. 142.

54. G. de Layens *Élevage des abeilles par les procédes modernes en XVII leçons* ile kıyaslayın, Paris, 1874.

55. A. Roma Fábrega'ya (*Apicultura*, Sintes, tarihsiz (1951?) s. 46 ve sonrası) göre D. Benigno Ledo (1867-1950), ilk Layens arı kovanının 1880 yılında ülkeye sokmuştur. Bu rahip, rahip okulundan çıkmadan önce arıcılıkla ilgilenmeye başlamamıştır; öyleyse, 1887'den önce bu durum gerçekleşmiş olamaz. Katalan meslektaşının daha önce davrandığı açıktır. Tüm bunları bize Benigno Ledo'nun kendisi açıklar: Enrique de Mercader-Belloch'un ilk İspanyol hareketli arıcılığını başlatan kişi olduğunu ve ilk prototipleri de "1875 yılı civarında" tanıttığını belirtir. Kendisi ise bunu 1884 yılında Galiçya'da yapmıştır (Beningo Ledo, *Curso práctico...*, *a.g.y.*, s. 24 ve 243). Her durumda bu iki öncünün de Layens arı kovanı ile ilgilenmesi anlamlıdır.

56. E. de Mercader-Belloch'un ölümünün ellinci yılı nedeniyle, Santiago Mansanet tarafından hazırlanan anı yazısı: "Un hombre de bien", *El colmenero español*, II. Dönem, II. Yıl, sayı 17, Kasım 1953, s. 1 ve 2 ile kıyaslayın.

57. Georges de Layens ve Gaston Bonnier, *Curso completo de apicultura (cultivo de las abejas)*, Atlante, Barselona, tarihsiz. Enrique de Mercader-Belloch'un oğulları tarafından hazırlanıp İspanyolca yayımlanan yedinci baskısına başvurduk.

58. Gran Enciclopedia Catalana'nın, bu kişinin ekonomik ve kültürel önemi düşünüldüğünde, onunla ilgili çok kısa bir not düşmesi bize anlaşılmaz gelmiştir.

59. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, *a.g.y.*, s. 168. İma edilen kişi Joaquın de Mercader y Belloch, Belloch Baronu, yani ünlü arıcının kardeşi olmalı. *Historia de las capillas de los santos apóstoles Pedro y Pablo que existen en el castillo de Belloch, situado en el Valles* (Barselona, 1875) adlı kitabın yazarıdır.

60. Bu iş için, T. Torri tarafından çoğaltılan, Luis Bonet Garí'nin planlarını kullandık, *El mundo enigmático...*, Cilt II, *a.g.y.*, s. 247. Orantısal kıyaslama Layens'in tablosunun iç ölçüleriyle yapıldı.

61. Yatay Layens arı kovanı, hareketli tabloların sayısından çok, ebatlarıyla tanınır. Sözü edilen yirmi tanesi, E. de Mercader-Belloch'un çevirdiği Layens ve Bonnier'nin yaptında önerilenlerdir. Kıyaslayın: *Curso completo*, *a.g.y.*, s. 132.

62. Roma Baroku'nun pragmatik bir örneği ile kıyaslayın: J. A. Ramırez, "Para leer a S. Ivo...", *a.g.y.*

63. Haziran ve Temmuz sayıları için bkz. *Revista de Santa Teresa*. Bu bilgileri toplayanlar: J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, *a.g.y.*, s. 319 ve diğerleri. Ayrıca, T. Torri, *El mundo enigmático...*, Cilt II, *a.g.y.*, s. 246-251 (başlangıç projesi dahil olmak üzere, mükemmel çizimler bulunmaktadır).

64. O dönemden itibaren çalışmalar büyük bir hızla ilerlemiş ve 1890 yılının Aralık ayında rahibeler 100 öğrencinin kaydını yapmıştır. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, *a.g.y.*, s. 323 ile kıyaslayın.

65. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 365 ile kıyaslayın.

66. T. Torri, *El mundo enigmático...*, Cilt II, *a.g.y.*, s. 362 ile kıyaslayın.

67. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, *a.g.y.*, s. 372-373.

68. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 367 ile kıyaslayın.

69. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 372. Çizimi Eduardo Rojo Albarrán çoğaltmıştır: *Antonio Gaudí, ese incomprendido: la Cripta Güell*, Los Libros de la Frontera, Barselona, 1988, s. 155.

70. Büyüklükler 1:10 ölçeğindedir; bu yüzden kilisenin yaklaşık yüksekliğinin 40 metre civarında olduğunu biliyoruz.

71. Isidre Puig-Boada, *L'esglesia de la Colonia Güell*, Lumen, Barselona 1976, s. L.

72. E. Rojo Albarrán, *Antonio Gaudí*, *a.g.y.*, s. 264-265 ile kıyaslayın.

73. T. Torri, *El mundo enigmático...*, Cilt II, *a.g.y.*'de Gaudı'nin yapıtlarında güvercinliklerin etkisi üzerinde durur.

74. J. Bassegoda Nonell, *El gran Gaudí*, *a.g.y.*, s. 368 ile kıyaslayın.
75. J. Bassegoda Nonell, *a.g.y.*, s. 369.
76. E. Rojo Albarrán, *Antonio Gaudí*, *a.g.y.*, s. 155'te bu ayrıntıya işaret edilmiştir.
77. La Sagrada Familia'daki arılarla ilgili bu iki tanımı, *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa* başlığı altında yayımladığım bu çalışmanın ilk sunuşunu okuduktan sonra, bu ikonografik unsurlardan beni haberdar eden Josep Maria Carandell ve Pere Vivas'ın nezaketine borçluyum. Pere Vivas'ın 65. ve 66. fotoğrafları burada basılmıştır. Josep Maria Carandell ve Pere Vivas, *El Templo de la Sagrada Familia*, Triangle Postals, Barselona, 1997, s. 48-49.
78. I. Puig-Boada, *El pensament de Gaudí*, *a.g.y.*, s. 69.
79. I. Puig-Boada, *a.g.y.*, s. 164.

Üçüncü Bölüm

1. Bkz. Jose Antonio Llinás, *Josep Maria Jujol, arquitecto. 1879-1949*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barselona, Ekim 1988-Mart 1989'da gerçekleştirilen serinin kataloğu; ayrıca mükemmel fotoğraflar için bkz. Jose Llinás ve Jordi Sarra, *Josep Maria Jujol*, Benedikt Taschen, Köln, 1994.
2. Bu binadan ilk kez haberdar oluşumu, doktor Herbert Hymans'ın, Getty Center for the History of Art and the Humanities'de (Los Angeles, Mayıs 1992) arıcılık ve Gaudí hakkında verdiğim konferansı dinledikten sonra beni bilgilendirmesine borçluyum. *Odön Lechner, 1845-1914*, Macar Mimarlık Müzesi ve Hochschule für angewandte Kunts de Viena (Viyana, 1991) tarafından düzenlenen serginin kataloğu; ayrıca, Baroni Tibor ve Kubinszky Mihaly, *Odön Lechner*, Budapeşte, 1981; Gyöngyi Eri ve Zsuzsanna Jobbágyi, *Das goldene Zeitalter. Kunst und Gesellschaft in Ungarn 1896-1914*, Budapeşte, 1993.
3. İfade Johan Richardson'undur. Bkz. *Picasso. Una biografía*, Cilt II (1907-1917), Alianza, Madrid, 1996, s. 264.
4. Bkz. Jeanine Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, Weber, Paris, 1978, s. 18 ve 30.
5. Bkz. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse, 1902-1930*, Jacquemart-Andre Müzesi'ndeki (Paris) sergi broşürü, 22-XII-1978'den 1-IV-1979'a kadar.
6. Bkz. Jacques Chapiro, *La Ruche*, Flammarion, Paris, 1960, s. 31-32.
7. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 31-32.
8. J. Warnod, *a.g.y.*, s. 19 ve 27-28.
9. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, sayfasız.
10. J. Chapiro, *La Ruche*, *a.g.y.*, s. 29 ile kıyaslayın.
11. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 20'de alıntılanmıştır.
12. Tüm Marevna anlatısı için bkz. *Life with the Painters of La Ruche*, Constable, Londra, 1972.
13. Leon de Montarlot'nun betimlemesini ben de kabul ediyorum bkz. *Le Monde Illustre* (1906) J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 18'de belirtilmektedir.
14. J. Chapiro, *La Ruche*, *a.g.y.*, s. 18 ile kıyaslayın.
15. A.g.y., s. 16; J. Warnod, *La Ruche et Montparnasse*, *a.g.y.*, sayfasız.
16. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 28-29'da belirtilmektedir.
17. J. Chapiro, *La Ruche*, *a.g.y.*, s. 31'de toplanmıştır.
18. A.g.y., s. 22.
19. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 29-30'da belirtilmektedir.
20. Marevna, *Life with the Painters...*, *a.g.y.*, s. 18-19.
21. Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, Pedro Tonamira'nın çevirisi, Espasa-Calpe, Madrid, 1967, Bölüm: XVII, s. 206.
22. A.g.y., XIX, s. 208-209.
23. A.g.y., s. 209-210.

24. *Dix-neuf poèmes élastiques*, Au sans Pareil, Paris, 1919. Bu şiiri, şair Rogelio Buendía'nın eski kütüphanesinde Ana Avila'nın yaptığı araştırmaya borçluyum.

25. J. Chapiro, *La Ruche*, *a.g.y.*, s. 30 ve J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 30 ile kıyaslayın.

26. Bkz. J. Richardson, *Picasso...*, Cilt II, *a.g.y.*, s. 264-265.

27. J. Warnod, *La Ruche & Montparnasse*, *a.g.y.*, s. 31.

28. J. Chapiro, *La Ruche*, *a.g.y.*, s. 108 ve sonrası.

29. Bkz. Rafael Santos Torroella, *La miel es mas dulce que la sangre. Las epocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalı*, Seix-Barral, Barselona, 1984.

30. Dalí'nin yapıtlarındaki tüm bu özellikler için bkz. J. A. Ramırez, "Dalı: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, sayı 12, 1989, s. 59-111.

31. *La vie publique de Salvador Dalı*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980, s. 97 ile kıyaslayın.

32. "On plan. Bir mide rahatsızlığı yüzünden, daha önce görmeden, Dalı, Elhamra'yı tanıdı", *Ideal*, Granada, 7 Haziran 1957 ile kıyaslayın: ayrıca José del Castillo, "Dalı şunları söylerken ciddileşti: Gerçek, Velázquez'in ekolünde", *Solidaridad Nacional*, Barselona, 28 Eylül 1957, s. 12. Gazetelerden alınan bu referansları Laia Rosa Armengol'un nezaketine borçluyum.

33. Bkz. bir sonraki bölüm. Beuys ve antroposofi arasındaki ilişki, John F. Moffitt'in kitabının temelini oluşturur: *Occultism in Avant-Garde Art. The Case of Joseph Beuys*, U. M. I. Research Press, Ann Arbor/Londra, 1988. Özellikle s. 136-139 ile kıyaslayın.

34. Joseph Beuys, MNCARS'de gerçekleştirilen serginin kataloğu, Madrid, 1994. s. 215 ve 244. Sergi organizatörü: Harald Szeemann.

35. J. F. Moffitt, *Occultism...*, *a.g.y.*, s. 136.

36. Bkz. Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Parsifal, Barselona, 1990, s. 55-56.

37. Bernard Lamarche-Vadel, Joseph Beuys, Siruela, Madrid, 1994, s. 32.

38. Joseph Beuys, MNCARS'de gerçekleştirilen serginin kataloğunda "Circulacion"a bkz. *a.g.y.*, s. 248-249; ayrıca, H. Stachelhaus *a.g.y.*, s. 179-180. Gerhard Steidl'ın fotoğraflarıyla birlikte Klaus Staeck'in yayına hazırladığı kitapta bu enstalasyonla ilgili tam bir görsel bilgi bulunmaktadır: "Honey is flowing in all directions". *Joseph Beuys*, Edition Staeck-Steidl, Heidelberg-Göttingen, 1997.

39. B. Lamarche-Vadel, *a.g.y.*, s. 77.

40. Dan Cameron, "El espíritu de la colmena", Jose Marıa Sicilia Sergi Kataloğu, Galeria Soledad Lorenzo, Madrid, Nisan-Mayıs 1994, s. 10.

41. Jose Marıa Sicilia, *L'horabaixa*, MNCARS, Velázquez Sarayı, Madrid, Ekim 1997'den Ocak 1998'e kadar, s. 39.

Dördüncü Bölüm

1. Ludwing Mies van der Rohe, "Una conversación" (Gerhardt M. Kallmann tarafından gerçekleştirilen, Peter Blake ile yapılan görüşme), *Escritos, diálogos y discursos*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1981, s. 67.

2. Juan Antonio Ramırez, "Surreoide curviquebrado", *Arte y arquitectura en la epoca del capitalismo triunfante*, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1992, s. 119-133 ile kıyaslayın.

3. Ludwing Mies van der Rohe, "Baukunst und Zeitwille" (1924), *Escritos...*, *a.g.y.*, s. 32.

4. A.g.y., s. 81.

5. Mies van der Rohe, "Mi carrera profesional" (1965), *Escritos...*, *a.g.y.*, s. 83.

6. Bkz. Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1986, s. 98-102.

7. Max Berg, "Hochhauser im Stadtbild", *Wasmunths Monatshefte für Baukunst*, 6, 1921-1922, s. 101-120. Alıntı: F. Schulze, *a.g.y.*, s. 99. "Hochhausproject für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin".

8. Mies van der Rohe, "Hochhausproject für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin", *Frühlicht*, sayı 1, 1922, İspanyolca baskısı, *Escritos...*, *a.g.y.*, s. 21.

9. A.g.y., s. 22.

10. "Mies habla" (Berlin'deki American Radio University için 1966'da yapılan röportaj), *Escritos...*, *a.g.y.*, s. 92-93.

11. Aynı yarışma için yapılan bu ve diğer projeler *Frühlicht*'te yayımlandı, 3. fasikül, İlkbahar 1922. Guiseppe Samonà'nın giriş yazısıyla birlikte İtalyanca çevirisi Gabriele Mazzotta tarafından yayımlanmış ve kısmi bir yenibasım olarak çoğaltılmıştır.

12. Genel bir kitap olarak bkz. Wolfgang Pehnt, *La arquitectura expresionista*, Gustavo Gili, Barselona, 1975. Cam metaforu ve dışavurumcular arasındaki yoğunluğunu kıyaslayın: Rosemarie Haag Bletter, "The Interpretation of the Glass Dream. Expresionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Cilt 40, sayı 1, Mart 1981, s. 20-43. Marcello Fagiolo'nun çalışmasına da başvurun: "La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esoterica", G. C. Argan vd., *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, Gustavo Gili, Barselona, 1977, s. 199-258.

13. Bruno Taut, "La gran estrella"nın içinde, *Die auflösung der Stadte* (1920). Bruno Taut'un İspanyolca çevirisi ve yeni basımıyla kıyaslayın: *Escritos expresionistas*, El croquis, Madrid, 1997, s. 268-269. Aynı kitaptaki ütopik ve tarım kooperatifi merkezi kadar önemli başka bir projenin de altıgen bir tabana sahip olması oldukça anlamlıdır (kıyaslayın s. 242). Cam sergisi için yapılan pavyon *Frühlicht*'te yayımlandı, 4, Yaz 1922.

14. Bkz. Julius Posener, "Werkbund and Jugendstil"in içinde, Lucius Burkhardt (yay. haz.) içinde, *The Werkbund. Studies in the history and Ideology of the Deutscher Werkbund*, The Design Council, Londra, 1980, s. 18.

15. Bu işçilere ait etkinlikteki şeffaflık Goerd Peschken ve Tilmann Heinish tarafından "Berlin at the Turn of the Century: a Historical and Architectural Analysis"te belirtilmiştir: L. Burkhardt (yay. haz.), *The Werkbund...*, *a.g.y.*, s. 39.

16. Bkz. R. H. Bletter, "The Interpretation of the Glass Dream...", *a.g.y.*, s. 30-31.

17. Mies ve Behrens arasındaki karmaşık işbirliğinin ayrıntıları için bkz. F. Schulze, *Mies...*, *a.g.y.*, s. 32 ve sonrası.

18. Tüm bu durumlar için bkz. Giulio Schiavone'nin denemesi: "La natura sotto altra luce", İtalyanca basımın sondeyişi Paul Scheerbart tarafından yazılmıştır, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano, 1982, s. 181 ve sonrası.

19. Alıntım Italyanca baskısındandır: P. Scheerbart, *Architettura...*, *a.g.y.*, s. 35.

20. A.g.y., sunuş 2, s. 26; ayrıca sunuş 35, s. 54.

21. A.g.y., s. 15.

22. Bilimsel-fantastik romanında görüldüğü gibi, Rus yazar Yevgeni Zamyatin tarafından bu algılanmıştır: Komünist ve "kristalleşmiş" ütopyaların dokunaklı bir hicvi olan *Biz* 1919 ve 1921 yılları arasında yazılmıştır. Tusquets Yayınevi tarafından basılan, Margarita Estape'nin Ispanyolca çevirisi ile kıyaslayın: Barselona, 1991.

23. Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, G. Schiavone tarafından "La natura sotto altra luce"de alıntılanmıştır, *a.g.y.*, s. 200.

24. Bu yapıyla ilgili oldukça tam bilgiler ve diğer resmi kaynaklara atıflar, Angelica Thieköter (ve diğerleri), *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Taut Glashaus*'ta bulunmaktadır, Birkhauser Verlag, Basel, 1993.

25. B. Taut, *Escritos...*, *a.g.y.*, s. 265.

26. W. Pehnt, *La arquitectura expresionista*, *a.g.y.*, s. 148 ile kıyaslayın.

27. Fransızca baskısına başvurdum: Rudolf Steiner, *Entretiens sur les abeilles*, Centre Triades, Paris, 1987.

28. R. Steiner, *Entretiens...*, *a.g.y.*, s. 15.
29. A.g.y., s. 23-24.
30. A.g.y., s. 24.
31. A.g.y., beşinci konferans, s. 90.
32. A.g.y., sekizinci konferans, s. 124.
33. Fransızca baskısına başvurdum: Rudolf Steiner, *Mission cosmique de l'art*, Editions Anthroposophiques Romandes, Cenevre, 1982.
34. R. Steiner, "De la perpective geometrique à la pespective des couleurs", *Mission cosmique...*'in içinde, *a.g.y.*, s. 47.
35. F. L. Wright, "Algunos aspectos del pasado y presente de la arquitectura", *El futuro de la arquitectura*'nın içinde, Poseidon, Barselona, 1979, s. 33.
36. A.g.y., s. 34 ve 36. İtalikler bana aittir.
37. Planlar (FLLW Fdn 2205.008) *Frank Lloyd Wright Collected Writings*'te yer alır, Cilt 1, 1894-1930, Bruce Brooks Pfeiffer (yay. haz.), Rizzoli, New York, 1992, s. 281.
38. F. L. Wright petek biçiminde birçok mobilya ve nesne tasarlamıştır. Örneğin, Tokyo'daki Imperial Otel'in sandalyelerinin sırtlığı, Lerdam Glass Company için 1930'da tasarlanan çay ve kahve fincanları, Hanna Evi'ndeki bazı mobilyalar (1937'ye doğru) ve özel olarak da Heritage-Hemredon (1955) mobilyalarındaki masalar, tabureler ve diğer nesneler hep altıgen, yani petek biçimindedir. Bu mobilya mağazasındaki çift kişilik yatağın adı "bel peteğidir"; balın tatlılığıyla aşkın geleneksel olarak özdeşleştirilmesi anlamlıdır. Mobilyalarda da arılara atıfta bulunulduğu konusunda bilgilenmemi Wright'ın iç mimarideki yapıtları konusunda doktora tezi (yayımlanmamış) hazırlayan Pablo Dopico'ya borçluyum. Konuyla ilgili olarak bkz. D. Hanks, *The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright*, E. P. Dutton, New York, 1979.
39. Bkz. Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, Benedikt Taschen, Köln, 1991, s. 96.
40. A.g.y., s. 96.
41. B. B. Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright*, *a.g.y.*, s. 158-159 ile kıyaslayın.
42. Paul R. ve Jean S. Hanna, *Frank Lloyd Wright's Hanna House. The clinets' Report Paul R. and Jean Hanna*, The MIT, Cambridge, Mas., 1981 ile kıyaslayın.
43. Altıgen biçimindeki geç tarihli çalışmalarıysa şunlardı: Manson Evi (Wausau, Wisconsin), Sidney Bazett Evi (Hillsborough, California); ikisi de 1940 yılında yapılmıştır. Ayrıca, 1939'da Armstrong Evi (Gary yakınlarında, Indiana), 1941'de Cipress Point'teki Nesbitt Evi (Carmel Bay, California) vb. aynı biçimdedir. Bkz. Henry-Russell Hitchcock, *Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941*, Gustavo Gili, Barselona, 1978, s. 148.
44. F. L. Wright, "El idioma de una arquitectura orgánica" (1953), *El futuro*...'nun içinde, *a.g.y.*, s. 274.
45. F. L. Wright, "Una arquitectura orgánica" (191939), *El futuro*...'nun içinde, *a.g.y.*, s. 211.
46. F. L. Wright'a atıfta bulunan tüm yapıtlar (ki bu sayı çok fazladır), hep Taliesin'den söz eder. Kendisinin bu konu hakkında söylediklerine başvurmak yararlı olacaktır: *El futuro*...'nun içinde, *a.g.y.*, s. 219-219. Mantıklı ve kolay erişilebilir bir biyografik monografi için bkz. Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright. His Life and His Architecture*, John Wiley&Sons, New York, 1979.

Beşinci Bölüm

1. Başka bölümlerde bu konulara değinmiştik. J. A. Ramırez, "El transátlantico y la estetica de máquina en la arquitectura contemporánea", *El barco como metáfora visual y vehıculo de transmision de formas*, Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.), Málaga-Melilla, 1987, s. 15-57.

2. Alıntı: William J. R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas y formas*, Hermann Blume, Madrid, 1987, s. 17.

3. W. J. R. Curtis, *Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 18. Le Corbusier'nin formasyonu ve ilk yılları için bkz. Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idealisme et Mouvement moderne*, Macula (Paris), 1987.

4. Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier*..., *a.g.y.*

5. W. J. R. Curtis, *Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 18 tarafından alıntılanmıştır. Denizden 1.000 metre yükseklikte olan La Chaux-de-Fonds'un Avrupa'nın en yüksek şehri olduğu söylenir. Mary Patricia May Sekler, *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) 1902-1908*, Garland Publishing, Inc., New York, 1977, s. 3 ile kıyaslayın. Mimarın "düşüşü" ile ilgili olarak Luis Fernández'in makalesine bkz. "Le Corbusier, de la nieve al mar", *A&V*, sayı 9, 1987.

6. W. J. R. Curtis, *Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 16 ile kıyaslayın.

7. La Chaux-de-Fonds'un ambleminin olduğu bu gravürü Freiburg Üniversitesi Profesörü Victor Stoichita'ya borçluyum.

8. Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 11'deki resim ve yorumlarla kıyaslayın.

9. P. V. Turner, *a.g.y.*, s. 58 ile kıyaslayın.

10. P. V. Turner, *a.g.y.*, s. 79.

11. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 1, 1910-1929, s. 32.

12. Peter Serenyi, "Le Corbusier, Fourier and the monastery of Ema", *The Art Bulletin*, Aralık 1967, s. 277 ve sonrası.

13. Bkz. M. P. M. Sekler, *The Early Drawings*..., *a.g.y.*

14. Bu kitabın var olan birçok basımı arasında, J. Crepieux-Jamin tarafından hazırlanan, yazara ait biyografik bir önsöz içeren Payot baskısına başvurduk, *Lausanne-La maison rustique*, Paris, 1977.

15. Librairie Classique Eugene-Belin, 1987 tarafından yayımlanan tıpkıbasıma başvurduk.

16. P. V. Turner, *La formation de Le Corbusier*..., *a.g.y.*, "Ek A", s. 225.

17. L. Adam, *L'apiculture*... *a.g.y.*, s. 118.

18. Paris'teki Le Corbusier Vakfı'nda örneği saklanmaktadır. Sayısı: Bibl. Pers. L. C. J. 415.

19. Uçan böcekler hakkındaki bu cildin ilanının olduğu kesilmiş sayfa, örneğin içinde bulunmaktadır: *L'Enchaînement*... Bu örnek de Le Corbusier Vakfı'nda saklanmaktadır: Kitabın sahibi tarafından oraya bırakıldığını düşünmek akla yatkın geliyor.

20. Gaston Bonnier, *L'Enchaînement des oragnismes*, Degrolle, Paris, tarihsiz, s. 354.

21. Le Corbusier bu konulara olan teorik ilgisini hep canlı tutmuştur. Bunun kanıtı da kütüphanesinde bulundurduğu şu kitaptır: Serge Gaylord Simpson, *L'évolution et sa signification. Une etude de l'histoire de la vie et de sa signification humaine*, Payot, Paris, 1951, Le Corbusier Vakfı, Kişisel Kütüphane L. C., v. 11.

22. Blaise Cendrars, "Du miel", *L'Eubage aux antipodes de l'unite*'deki V. Bölüm. *L'Esprit Nouveau*, sayı 7, s. 796'da yayımlanmıştır.

23. Lipchitz-Miestschaninoff Evleri. Le Corbusier & Pierre Jeanneret, *Œuvre complete*, Cilt 1, 1910-1920, Erlenbachx 1929, s. 70 ve sonrası.

24. Ch.-E. Jeanneret, *Etude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne*, Haefeli and Co., La Chaux-de-Fondsx 1912, s. 43. Turner alıntılamıştır: *La formation de Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 85.

25. Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *El viaje de Oriente*, Ramón Lladó ve Marta Cervelló tarafından çevrilmiştir, Colección de Arquitectura, Murcia, 1984.

26. Turner'daki resimler, *La formation de Le Corbusier*..., *a.g.y.*, s. 124-125.

27. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 1, 1910-1920, s. 23.

28. Dom-Ino yapıları için bir başka olası arı modeli ise *Petit cours d'apiculture*, Charles Dadant (Miot-Dadant, Chaumont, 1874; başvurduğumuz kitap, Paris Ulusal Kütüphanesi'nde bulunmaktadır, sayı: 25681) adlı kitapta yer almaktadır. Bu, pozitivist ve yalın bir anlatımı olan ve Langstroth-Dadant'ın öncüsü niteliğinde küçük bir kitaptır. Resimli iki sayfası bulunmaktadır. Bunlardan birinde, yatay iki platformu dikey dört ayakla birleştiren hareketli arı kovanının yapısı gösterilmektedir. Le Corbusier'nin projesiyle arasındaki biçimsel benzerlik oldukça göze çarpıcıdır.

29. Le Corbusier, "L'heure de l'architecture", *L'Esprit Nouveau*, sayı 28, Ocak 1925, s. 2390. *L'art decoratif d'aujourd'hui*, Paris, 1925; yeni basımı: Les Editions Arthaud, Paris, 1980, s. 139.

30. *L'art decoratif*, *a.g.y.*, s. 138 ve 140. J. H. Fabre'ın yapıtı, birçok öncü sanatçı üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Le Corbusier'nin biliyor olabileceği eski bir biyografi: G. V. Legros, *La vie de J. H. Fabre, naturaliste*, Librairie Delagrave, Paris, 1919.

31. Sanat tarihi analizini yaparken, Dalı metodunun uygulamaları üzerinde başka bir yerde daha ayrıntılı olarak durduk. Bkz. J. A. Ramírez, "Iconografia y iconologia"nın içinde V. Bozal (yay. haz.), *Historia de las ideas esteticas y de las teorías artısticas contemporáneas*, Cilt II, Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996, s. 227-244.

32. A. Forel, *Le monde social des fourmis du globe compare á celui de l'homme*, 5 Cilt, Librairie Kundig, Cenevre, 1921-1923. Albin Michel'in baskısında, Karl von Frisch'in ünlü yapıtı bulunmaktadır. (Paris, 1960, kişisel kütüphane, L. C., J. 191).

33. A. Forel, *Le monde social...*, Cilt III (1922), *a.g.y.*, s. 95.

34. A. Forel, *Le monde social...*, *a.g.y.*, III. cildin giriş bölümü, s. V.

35. M. P. M. Sekler, *The Early Drawings...*, *a.g.y.*, s. 8 ile kıyaslayın.

36. Birçok kanıttan bir tanesi: sayı 16, *L'Esprit Nouveau*, s. 1968, Sovyet devletine yardımcı olmak için bir üyelik kampanyası başlatır ve bunun için şöyle bir giriş yapar: "Rusya'yı tehdit eden büyük tehlike karşısında, Avrupa'nın en yeni tarafı, beklenti içinde olan eski Avrupa için zengin bir maden kaynağı..."

37. Bu durumlarla ilgili olarak bkz. Cilt IV: "Alliances et guerres. Parabiose, lestobiose, esclavagisme".

38. A. Forel, *Le monde social...*, Cilt II (1921), *a.g.y.*, s. 40.

39. "Or, les hommes sensibles au rouge!!!". K. Von Frisch'in kitabının marjında, *Vie et mœurs...*, *a.g.y.*, s. 86.

40. Le Corbusier, *Urbanisme* (1925), Les Editios Arthaud tarafından yapılan tekrar basım, Paris, 1980, s. 25.

41. A.g.y., s. 43.

42. P. V. Turner, *La formation de Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 147-149 ile kıyaslayın.

43. W. J. R. Curtis, *Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 118 ve sonrası ile kıyaslayın.

44. P. V. Turner, *La formation de Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s.142-143 ile kıyaslayın.

45. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, "Avertissement", s. 1.

46. Le Corbusier, *a.g.y.*, s. 72.

47. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 24.

48. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1952-1957, *a.g.y.*, s. 42.

49. Örneğin "Aborramiento de colmenares" adlı makale ile kıyaslayın: A. I. ve E. R. Root'un Klasik Ansiklopedisi içinde, *ABC y XYZ...*, *a.g.y.*, s. 1-2.

50. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, s. 160.

51. A.g.y., s. 192-193.

52. *L'Esprit Nouveau*, sayı 22, Nisan 1924, sayfasız, kıyaslayın.

53. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, s. 266.

54. Henry Provensal, *L'art de demain*, Paris, 1904, s. 109. P. V. Turner, *La formation de Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 25'te yer almaktadır.

55. Le Corbusier, Cenevre'deki projesini açıklamak ve haklı çıkarmak için bir kitap yazdı: *Une maison-un palais. "A la recherche d'une unite architecturale"*, Les Editions G. Crés et Cie, Paris, 1928. Le Corbusier Vakfı tarafından yeniden basılmıştır, Paris, 1989.

56. A. Forel, *Le monde social...*, Cilt I, *a.g.y.*, s. VI.

57. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, s. 229.

58. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 14.

59. A. Forel, *Le monde social...*, Cilt I, *a.g.y.*

60. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 11.

61. Karl Max, *El capital. Crítica de economía política* (1867), Cilt I, XII, 3, FCE, Meksika, 1975, s. 278.

62. Le Corbusier, "Meditation sur Ford", *Œuvre complete*'n içinde (1934-1938), *a.g.y.*, s. 16.

63. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, s. 141-146 ile kıyaslayın.

64. A.g.y., s. 219.

65. A.g.y., s. 183.

66. A.g.y., s. 143.

67. Bu konuyla ilgili daha fazla bilgi için Juan Jose Lahuerta'nın makalesine bkz. "Ciudad/avión", *Ciudades sin nombre* adlı serginin kataloğunda, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, s. 11-16.

68. Le Corbusier, "Les maisons Voisin", *L'Esprit Nouveau*, sayı 2, Kasım 1920. Le Corbusier'nin havacılığa olan büyük tutkusunun en iyi kanıtı, otuzlu yılların ortalarına doğru konuyla ilgili bir kitap yayınlamasıdır. Le Corbusier, *Aircraft*, The Studio, Londra, 1935. (Tıpkıbasımı: Trefoil Publications, Londra ve Le Corbusier Vakfı, 1987).

69. Le Corbusier, "Les maisons Voisin", *a.g.y.*, 182. İtalikler bana aittir.

70. Nord-Sud'ün içinde Fransızca olarak yayımlanmıştır, 8 Ekim 1917. (Bu metne ulaşmamda bana yardımcı olan Profesör Ana Avila'ya teşekkür ediyorum.)

71. Le Corbusier, "Les maisons Voisin", *a.g.y.*, s. 214.

72. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 7, 1957-1965, *a.g.y.*, s. 200.

73. Le Corbusier, *Urbanisme...*, *a.g.y.*, s. 207.

74. A.g.y., s. 205.

75. Bkz. örneğin Langstroth-Dadant, *La abeja...*, *a.g.y.*, s. 255, 399, ve 401; ayrıca E. R. Root, *ABC y XYZ...*, *a.g.y.*, s. 471 ve 521.

76. Layens ve Bonnier'nin kitabını Le Corbusier'nin hangi nedenlere bağlı olarak tanımış olabileceğinden söz ettik. Ancak, Layens arı kovanı İsviçre'nin İtalyan kantonunda oldukça iyi biliniyordu. Le Corbusier'nin de bir örneğine sahip olduğu, Karl von Frisch'in daha önce sözünü ettiğimiz *Vie et mœurs des abeilles* adlı kitabında Layens arı kovanlarının resimleri de bulunmaktaydı.

77. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 1, 1910-1920, *a.g.y.*, s. 68. W. Boesiger ve H. Girsberger tarafından derlenmiştir: *Le Corbusier 1910-1965*, Gustavo Gili, Barselona, 1971, s. 34.

78. W. J. R. Curtis, *Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 72 ile kıyaslayın.

79. W. Boesiger ve H. Girsberger, *Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 45.

80. A.g.y., s. 49.

81. A.g.y., s. 62-63.

82. L. C. (Le Corbusier), *L'Esprit Nouveau*'nun içinde, sayı 21, Mart 1924. İtalik orijinalinde de vardır.

83. A.g.y., sayı 24, Haziran 1924.

84. Karl von Frisch, *Vie et mœurs...*, Le Corbusier'nin kütüphanesinde bulunan örnek, s. 35.

85. Le Corbusier, "Precisions 1929", *Œuvre complete*'in içinde, Cilt 1, 1910-1929, *a.g.y.*, s. 210. İtalik yazara aittir.

86. Le Corbusier'nin Œuvre complète'teki sözleri doğrultusunda. Jean-Louis Cohen alıntılamıştır, *Le Corbusier et la mystique de L'URS. Theories et projets pour Moscou 1928-1936*, Pierre Mardaga editeur, Brüksel 1987, s. 87.

87. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 35.

88. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 101. 4. Cilt (1938-1946) içinde "brise-soleil"den söz etmiştir.

89. Moskova'daki tüm bu projeler hakkında tam bir analizin bulunduğu kitap: J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique...*, *a.g.y.*, özellikle s. 205 ve sonrasına bkz.

90. J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique...*, *a.g.y.*, s. 124. İtalik yazara aittir.

91. J.-L. Cohen, *Le Corbusier et la mystique...*, *a.g.y.*, s. 219. *L'Esprit Nouveau*'da yayımlanan küçük bir makalede (sayı 17, Haziran 1922), Le Corbusier, yapım halindeki Orly hangarlarından ikisinin fotoğrafını sergilemişti.

92. Le Corbusier, Brezilya'daki üniversite kentinin konferans salonu için hazırladığı planlarda benzer bir kemer çizmişti. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 3, 1934-1938, *a.g.y.*, s. 42 ve sonrası ile kıyaslayın.

93. Compagnie de Chauffage Central par le Vide. Neuilly, 5 Nisan 1933. Le Corbusier Vakfi'nda korunan proje, J-18.

94. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 108.

95. W. Boesiger ve H. Girsberger, *Le Corbusier...*, *a.g.y.*, s. 47.

96. "L'Usine du bien". Daktilo edilmiş belge. Le Corbusier Vakfı, J1 20-20, s. 4. Benzer bir ayrıntı için bkz. J1 20-45.

97. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 76.

98. Ikinci Dünya Savaşı sırasında Alman işgalciler tarafından duvar fena halde tahrip edilmişti ve yalnızca bu kitapta yer alan fotoğraflardan tanınmaktadır. *Œuvre complete*'te, (Cilt 2, 1929-1934, *a.g.y.*, s. 77) arı peteği bölümünü içermeyen bir resim bulunmaktadır (163). Otuzlu yılların ortalarına doğru, "tinsel" eleştirmenlerin hoşlanmadığı arı kovanı ile pavyon arasındaki "materyalist" benzetmeyi Le Corbusier'nin saklamaya çalıştığı söylenebilir.

99. Duvarın ilk fotoğrafına ilişkin haberler (Daniel Naegele'e ait) ve resmin ikinci versiyonuyla ilgili M. Krustrup'un tezinin yorumu, *Le Corbusier – Le mural de la Fondation Suisse*'te bulunmaktadır, Paris. Le Corbusier'nin 50 yıllık duvar resimlerine ayrılan serginin kataloğu, Fondation Suisse, C.I.U.P., Paris, 1998, s. 11-14 ve 15-19.

100. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 5, 1946-1952, *a.g.y.*, s. 10.

101. Le Corbusier, "Les unites d'habitation de grandeur conforme", *a.g.y.*, s. 174. Bu yapıtla ilgili olarak bkz. Jacques Sbriglio, *Le Corbusier. L'Unité d'habitation de Marseille*, Eds. Parenteses, Marsilya, 1992.

102. Le Corbusier, *Œuvre complete*, Cilt 4, 1938-1946, *a.g.y.*, s. 186.

103. Le Corbusier, *Œuvre complète*, Cilt 5, 1946-1952, *a.g.y.*, s. 189-197.

104. Jacques Nicolle, *La symétrie dans la nature et les travaux des hommes*, Ed. du Vieux Colombier, Paris, 1955, s. 48. Le Corbusier'nin kişisel kütüphanesi, V. 31.

105. "El transatlántico y la estetica de la máquina..."da ben bu konuyla ilgilendim, *a.g.y.*

106. J. A. Ramırez, "Surreoide curviquebrado", *Arte y arquitecura...*,'nın içinde s. 119-133. Ayrıca, (Diego Santos ve Carlos Canal ile birlikte) *El estilo del relax*, Malaga Mimarlar Odası, 1987.

107. Jacop Königsberg, *Croquis pro arquitectura. Selección de bosquejos para crear una nueva y verdadera arquitectura acompanados de breves notas que dan las razones de los mismos y detallan todo lo necesario y preciso para crearla por el arquitecto J-K- publicado en los anos 1957 o 1958 Mexico*, Casa Ramirez Editores, Meksika, 1958. Figueras'taki Gala-Dalı Vakfi'nda kitabın numarası: R 25222 ve RI 2315.



GAUDÍ'DEN LE CORBUSIER'YE ARI KOVANI METAFORU

Juan Antonio Ramírez

Türkçesi: Ayfer Teker Garcia

Uygar dünyanın kadim köklerinde yatar arılar dünyasının sırrı. İdeal toplumun, işbölümünün, örgütlü çalışmanın timsalidir arılar. Benzersiz bir uyum ve dengenin kaynağı olarak görülen arı kovanı, petek gözlerinde soluk alıp veren bir sureti olarak görütür evrenin. Bütün bunların ötesinde, yarattıkları doğal mimarinin eşsiz yapısıyla da göz kamaştıran canlılardır. Tanınmış İspanyol sanat tarihçisi Juan Antonio Ramirez, bu çıkış noktalarını esas alan çalışmasında, arıların kaynaklık ettiği bu etkinin sanattaki ve mimarideki modern eğilimleri nasıl beslediğini çarpıcı biçimde ortaya koyuyor. Arıların örgütlenmesindeki ve arı kovanlarının meydana getirilmesindeki doğal itkilerin Gaudí, Steiner, Wright, van der Rohe, Le Corbusier gibi yaratıcıların yapıtlarına ne denli güçlü bir esin kaynağı olduğunu irdeliyor. Arıların ve arıcılıkla ilgili metaforların temel olduğu ideolojik, politik, artistik ve mimari yönelimleri şaşırtıcı, engin ve derinlikli bir gözlem gücüyle çözümleyen, öncü nitelikte bir yapıt.



